L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

14e Année - Nouvelle Série N° 59 - Juin 1959

SOMMAIRE

ADMINISTRATION
36, Rue Pierre-Nicole, PARIS-Ve
ODE 24-10

Fondateur : R. VIEUXBLE. Directeur : A. MUSSON

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est fixé à 1.200 francs (étranger : 1.400 francs), à envoyer par chèque postal à M. A. MUSSON, 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e - C.C.P. Paris 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours sont détaillés au prix de 200 frs l'exemplaire, ceux de l'année précédente au prix de 175 frs, ceux des années antérieures au prix de 100 frs.

1° Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 50 francs.
2° Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3° Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.
4° Les manuscrits ne sont pas rendus.
5° Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E. M., doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.
6° Ces articles n'engagent que leurs auteurs.
7° Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

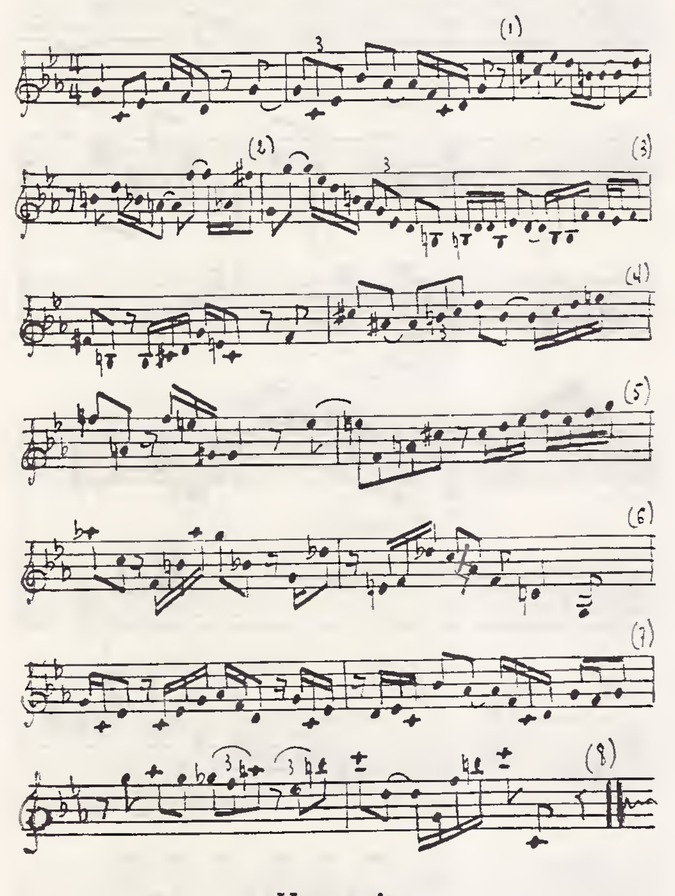
EXAMENS et CONCOURS

EPREUVES 1958

CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M.

(Lycée La Fontaine)

Dictée



Harmonie



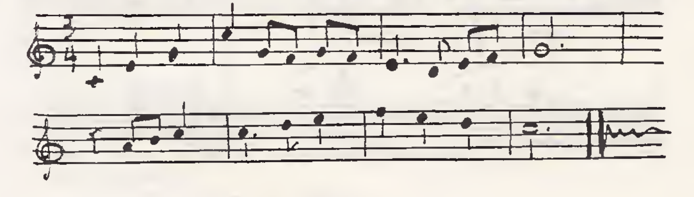


Dictée

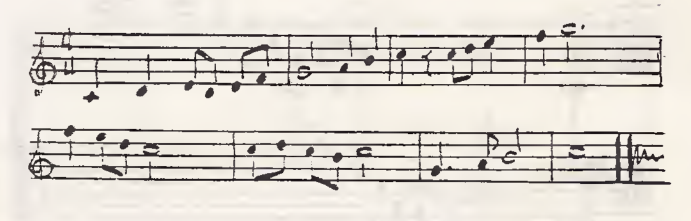


B.E.P.C.

Solfège



Dictée



La Fontaine - Piano

Allant (♩= 88)

mf

dim.

Rall. a Tempo

mf cresc.

f

Rit.

Piano

Allant (♩= 88)

mf

f

rit. a Tempo

p ff

mf

Rit.

p

Péd. Péd.

AVIS DE CONCOURS

Un emploi de professeur de cor, ensemble de cuivres et solfège et un emploi de professeur d'alto et de solfège sont vacants à l'Ecole Nationale de Musique et d'Art Dramatique de Clermont-Ferrand. Un concours est ouvert en vue de pourvoir à ces postes.

Il comprendra les épreuves suivantes :

A) *Pour le professeur de Cor.*

1° *Pour le Cor :*

Le 1er Mouvement du Concerto de Mozart en ré (K. 412) Ed. Breitkopf.

Un morceau au choix du candidat (d'un auteur français).

Une épreuve de lecture à vue et l'exécution de divers traits d'orchestre.

Une leçon donnée à l'élève ou à un groupe d'élèves.

2° *Pour l'ensemble de Cuivres :*

Diriger l'étude, par des élèves, de :

Josquin des Prés (arrangement Clérisse) : Fanfares royales pour le sacre de Louis XII pour 3 trompettes et un trombone.

3° *Pour le Solfège :*

Une dictée à une voix.

Une dictée d'accords à 2, 3 et 4 sons.

Une épreuve de lecture à vue à changement de clés sur 7 clés.

Une leçon donnée à un groupe d'élèves.

Répondre à diverses questions posées par le Jury.

B) *Pour le professeur d'Alto.*

1° *Pour l'Alto :*

Suite de Marin Marais, révision Boulay.

Un morceau au choix du candidat.

Une épreuve de lecture à vue et l'exécution de divers traits d'orchestre.

Une leçon donnée à l'élève ou à un groupe d'élèves.

2° *Pour le Solfège :*

Mêmes épreuves que pour le professeur de Cor.

La date du concours est fixée au Lundi 22 Juin 1959, à 14 heures, à l'Ecole Nationale de Musique et d'Art Dramatique de Clermont-Ferrand, 3, place Gaillard.

La clôture des inscriptions aura lieu le 9 juin 1959.

Les candidats devront être majeurs et libérés du service militaire.

Ils devront produire :

1° Une demande d'inscription.

2° Un extrait de leur acte de naissance.

3° Une pièce justifiant de leur nationalité française.

4° Un extrait de leur casier judiciaire datant de moins de 3 mois.

5° Un curiculum vitæ et toutes pièces justifiant de leurs titres.

6° Pour les candidats hommes, un certificat constatant qu'ils ont satisfait à leurs obligations militaires.

7° Un certificat de bonne santé datant de moins de trois mois.

Une visite médicale avec examen radioscopique et des crachats aura lieu après les épreuves du concours.

Nombre d'heures de cours hebdomadaire : 12 heures à répartir entre les différentes disciplines selon les besoins de l'enseignement.

Traitement : Indices bruts 300 (1er échelon) à 515 (6e échelon) auxquels s'ajoutent, s'il y a lieu, les allocations familiales, supplément familial et indemnité de résidence.

Le candidat déclaré admissible prendra ses fonctions le 1er octobre 1959, mais seulement après avoir été agréé par M. le Ministre de l'Education Nationale. Il sera considéré comme stagiaire pendant la durée d'un an minimum. Il sera admis aux bénéfices de la Caisse Nationale des Retraites dès sa titularisation. L'avancement aura lieu au choix tous les 2 ans ou à l'ancienneté tous les 4 ans.

Limite d'âge maximum : 45 ans.

En outre, le candidat reçu sera de droit 1er Cor solo ou 1er Alto solo de l'Orchestre de l'Association des Concerts du Conservatoire et du Théâtre. Il devra obligatoirement prêter son concours à toutes les manifestations organisées par l'Ecole Nationale de Musique et par la Municipalité.

Les dossiers complets et actes de candidatures devront être adressés à M. le Sénateur-Maire de Clermont-Ferrand avant le 9 juin 1959.

Pour tous renseignements complémentaires s'adresser à M. le Sénateur-Maire de Clermont-Ferrand.

L'ASSOCIATION SYMPHONIQUE
des
MEMBRES DE L'ENSEIGNEMENT PUBLIC

Président : Robert PLANEL, Inspecteur général de l'Enseignement Musical

vous prie d'honorer de votre présence

le **CONCERT DE GALA**

donné le **Vendredi 5 Juin à 21 heures**

SALLE GAVEAU
45, rue de la Boétie (Métro Miromesnil)

1732 — HAYDN — 1809

Symphonie « La Surprise »

Concerto pour violoncelle

Georges Schwartz, soliste de l'Orchestre de l'Opéra

LES SAISONS

Le Printemps — L'Automne

Jeanne : *Christiane Harbell,* de l'Opéra
Lucas : *Louis Rialland,* de l'Opéra
Simon : *Pierre Germain,* de l'Opéra

avec le concours

de la Chorale des classes des métiers de la musique du Lycée de Sèvres
Directeur : *Michel Fleurant*

et d'un groupe de la Chorale Ariane
Direction : André DELSARTE

Places pour le concert : 200 à 600 francs.

Location. — 1° Salle Gaveau, 45, rue la Boétie, Paris-8e. 2° En écrivant ou en téléphonant à Mme Montu, 10, rue du Barrage, Alfortville. Tél.: ENT. 22-19. 3° En téléphonant à l'U.F.O.L.E.A. de 14 à 17 heures. Tél. LIT. 88-71.

J. F. HAYDN : SYMPHONIE N° 94 en SOL MAJEUR, " LA SURPRISE "

par R. KOPFF
Professeur d'Education Musicale au Lycée Kléber
Strasbourg

Partitions de poche :

Heugel et Cie, Paris, P.H. 17.
Eulenburg, Leipzig-Vienne, n° 435.

Enregistrements :

(Voir catalogue général chez un discaire.)

Le Musicien :

Voir les détails de sa vie et de son œuvre dans un manuel d'Histoire de la Musique. Nous n'insisterons ici que sur le rôle joué par Haydn dans l'histoire de la symphonie.

Brève histoire de la symphonie :

Au milieu du XVIIIe siècle, la sinfonia à la manière de Scarlatti — sinfonia qui n'est autre que l'ouverture à l'italienne — passe du théâtre à la salle de concert. On sait qu'elle est composée d'une phrase lente précédée et suivie d'un mouvement vif. C'est elle qui va imposer sa forme à la symphonie naissante et à la sonate comme aussi au concerto à un soliste. Et le règne de la suite touche à sa fin. Ce changement de forme va de pair avec un changement de style: la monodie accompagnée remplace le style contrapuntique. La basse continue est délaissée pour une mobilité plus libre des éléments de la composition. C'est la voix supérieure — la mélodie — qui devient la plus importante. Les phrases musicales s'organisent en périodes régulières, d'une architecture symétrique. Au début ce nouveau style semble plus pauvre que le précédent, mais il permet au musicien de suivre plus librement le cours de son inspiration; il nous semble plus naturel, plus direct, parce que plus chantant. Haydn plaçait lui-même la mélodie par-dessus tout: « La patience et l'étude suffisent pour assembler des sons agréables, mais l'invention d'une belle mélodie est le fait du génie ».

Après que la sinfonia eut donc passé du théâtre à la salle de concert, le monde musical fut comme pris par la rage de jouer des symphonies. Les compositeurs donnèrent les symphonies par demi-douzaines. Dans ces conditions il est vraiment vain de vouloir prétendre que ce soit un tel qui a composé la première symphonie.

Citons parmi les Italiens G. B. Sammartini, dont Haydn se défendit d'avoir appris quoi que ce soit. Il n'en reste pas moins vrai qu'avec son style léger, parfois trop léger même, il est le premier à avoir rompu avec les anciennes traditions. En Allemagne, ce sont l'école de Mannheim et Stamitz, disposant du meilleur orchestre du monde, qui ont contribué pour une large part au développement du style nouveau par les effets qu'ils tiraient des nuances, surtout des crescendi et des diminuendi peu usités jusque là.

Le style personnel de Ch. Ph. E. Bach, dont les compositions sont pleines de hardiesses harmoniques et rythmiques et de contrastes nuancés, le style galant de J. Ch. Bach qui n'a pas été sans influencer le jeune Mozart, ont apporté leur part de sève nouvelle au développement de la symphonie. La France aussi a contribué à établir les assises de la symphonie classique. C'est à Gossec qu'elle doit l'initiative d'un heureux renouvellement des ressources instrumentales.

Le rôle de Haydn :

S'il n'est pas vrai que Haydn soit le père de la symphonie, comme on l'a souvent prétendu, du moins lui reste-t-il le non moins grand mérite d'avoir organisé cette nouvelle forme et de lui avoir imprimé l'impulsion qui mena aux sommets que constituent les symphonies de Beethoven. Il en renouvela d'abord l'essence en la défaisant de son pathétique italien tout extérieur, et en l'édifiant sur des motifs simples et populaires. L'innovation majeure de Haydn est constituée par l'importance accordée au développement thématique. Il choisit de préférence de petits motifs, des fragments de thèmes avec la transformation desquels il arrive à édifier un développement dramatique imposant. Ce développement constitue avant tout l'élément central du premier mouvement, mais se retrouve souvent aussi dans le mouvement final généralement de la forme du rondo. Dans le second mouvement qui est lent, Haydn innove en y introduisant les variations. Par ailleurs Haydn enrichit ses symphonies par l'adjonction au début d'une introduction lente, élément issu de l'ouverture française, et après le mouvement lent d'un menuet issu de l'ancienne suite. Soulignons enfin l'art magistral avec lequel Haydn fait passer les éléments d'un thème d'un instrument à l'autre dans un orchestre qu'il a notamment enrichi en instruments à vent. Et si Haydn a pu atteindre à cette perfection dans l'art de la symphonie, il ne cache nullement tout ce qu'il doit au bien plus jeune Mozart, spécialement ce qu'on pourrait appeler la cantabilité mozartienne.

Les symphonies de Haydn :

Nous connaissons en tout 104 symphonies de ce maître. La première a été composée en 1759 — il y a deux siècles exactement — alors que Haydn était encore au service du comte Morzin. La plupart datent des trente années de son service chez le prince Esterhazy pour le divertissement de qui elles ont été écrites. Six symphonies sont dites « parisiennes » parce qu'elles furent effectivement destinées aux concerts parisiens. Elles sont d'une écriture très soignée, notamment celle qu'on appelle la « symphonie de la Reine ». Durant ses deux séjours à Londres entre 1790 et 1795, il composa les douze symphonies dites « londoniennes » qui sont des exemples parfaits de la pleine maturité de leur auteur. Parmi elles relevons *la Surprise, l'Horloge, la symphonie militaire,* et la dernière, n° 104 en ré majeur.

La symphonie n° 94 en sol majeur « La Surprise » :

C'est l'une des douze symphonies écrites pour Londres, ville où Haydn a été attiré par le grand violoniste et chef d'orchestre J. P. Salomon. Le succès de ce voyage fut éclatant; Haydn fut reçu avec enthousiasme et déférence. On peut en juger rien qu'en comparant le bénéfice matériel (15.000 florins) à ce qu'il gagnait autrefois; chez Morzin il avait commencé avec 200 fl. par an, et chez Esterhazy il trouva fort appréciable un revenu annuel s'élevant peu à peu de 400 à 600 fl.

La première audition de cette symphonie eut lieu le 23 mars 1792 au salon de musique du Hanover-Square.

C'est là qu'on assistait aux plus beaux concerts de Londres. Leur seul défaut était de durer souvent jusqu'après minuit. Alors il n'était pas rare que certaines dames s'endormirent. Haydn en fit l'expérience lors d'un de ses premiers concerts. C'est alors qu'il eut l'idée amusante de composer ce célèbre andante dans lequel, après une phrase calme et paisible, un arrêt brutal est marqué par un accord fortissimo ponctué par un coup de timbale. Le malicieux « papa » Haydn se réjouissait fort à l'avance à l'idée de la première audition prochaine. L'effet ne se fit d'ailleurs pas attendre. Lorsque tout à coup retentit ce fameux coup de timbale, ceux qui somnolaient sursautèrent en poussant de hauts cris. Cet effet de surprise décida du succès et de l'appellation de cette symphonie, et ce fut la pièce favorite de la saison.

L'orchestre comprend: 2 flûtes, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 timbales, premiers et seconds violons, alti, violoncelles et contrebasses.

ANALYSE :

Le premier mouvement

est précédé d'une introduction lente (adagio-cantabile). Une mélodie en tierces des hautbois et des bassons et une douce réponse des cordes créent une atmosphère pastorale (1).

Suit un *vivace-assai* construit suivant les règles de l'art. L'exposition nous présente les deux thèmes principaux. Dans le premier on reconnaît nettement un premier élément mélodique, chantant (mes. 17) (2) suivi d'un deuxième élément plus rythmique (mes. 21) (3). A la mesure 39 ce premier thème reprend un nouvel élan pour aboutir à la dominante (mes. 66). Une cadence syncopée et rythmique de quelques mesures amène le second thème (mes. 80 (4), léger et dansant en ré majeur.

Le développement modulant utilise principalement le premier élément mélodique du premier thème (mes. 107-154). Dans la réexposition (à partir de la mes. 154) les basses ne bornent pas leur activité à accompagner simplement le thème chantant, mais elles reprennent celui-ci après les instruments aigus.

Le second mouvement

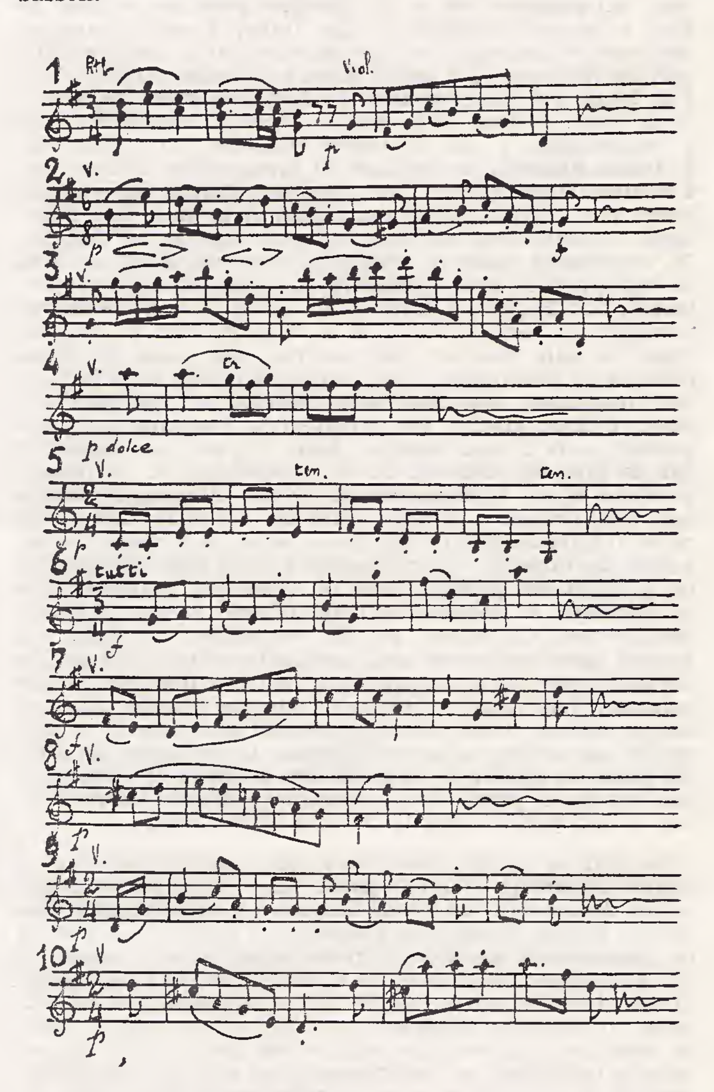
est un andante en do avec variations sur un thème simple et populaire, d'une gentillesse presque enfantine (5). C'est une phrase de la forme Lied (aba). Et c'est à la fin du premier élément exécuté doucement par les pizz. des cordes que se situe le fameux accord *ff* avec le coup de timbale. Son effet de surprise est d'ailleurs décuplé dans la suite rien que par sa seule absence, parce que son souvenir plane sur l'auditoire comme une menace constante et le tient continuellement en haleine. A chaque retour du thème on s'attend à ce coup de timbale qui ne revient plus.

La première variation est constituée simplement par un contrechant des violons en doubles-croches (mes. 33). La seconde variation est dans le ton mineur homonyme (mes. 49). Elle est intéressante au point de vue rythmique. La troisième de nouveau majeure débite une fine et douce dentelle de doubles-croches (mes. 75). Dans la quatrième le thème est aux instruments à vent tandis que nous remarquons un accompagnement en sextolets des premiers violons et des accords en contretemps des autres cordes. Une cinquième variation semble intercalée dans cette quatrième (mes. 115), après quoi celle-ci se termine avec un point d'orgue sur un accord de septième diminuée, suivi d'une coda rappelant simplement deux fois le début de cette charmante pièce.

Signalons au travers de ces différentes variations comment la diversité rythmique de cette simple mesure à 2/4 est exploitée à fond avec une ingénuité et un sens de l'humour qui ne manqueront pas de séduire les petits et les grands. Notons en plus pour les éducateurs que si le thème initial de cet andante constitue un exercice de solfège idéal pour introduire la notion de la noire divisée en deux croches, les différentes variations peuvent fournir dans une classe plus avancée les éléments pour une belle étude de la diversité rythmique de la mesure à deux temps, joignant ainsi l'utile à l'agréable.

Le menuet

traditionnel est de caractère vif: Allegro molto. Le rythme vigoureusement scandé en noires de la première phrase (6) s'oppose au dessin plus coulant du début de la seconde (7). Le trio qui s'inspire justement de cette dernière (8) présente une particularité instrumentale intéressante: le dédoublement de la mélodie des violons par le basson.



Le quatrième mouvement

un finale allegro molto, est un heureux mariage de la forme-sonate d'un premier mouvement avec la forme rondo. On peut en effet y distinguer une exposition d'un premier thème en sol, vif et léger (9), puis d'un second thème spirituel et dansant en ré (10) (mes. 75). Le développement commence à la mesure 103 par cette même juxtaposition du basson et des violons que nous avons déjà signalée. Cette partie centrale est d'ailleurs de nou-

(suite page 9/205)



LES SYMPHONIES DE HAYDN

par A. GABEAUD

Malgré son étymologie, le terme *Symphonie* reste associé à un ensemble instrumental. Si *Haydn* en fut nommé « le père », en raison du rôle important qu'il a joué à un tournant de son histoire, la *Symphonie* était installée avant lui dans la nomenclature des formes musicales. Dès la fin du XVIe siècle, on désigne ainsi: soit une pièce isolée, soit une suite de pièces destinées à un groupe instrumental plus ou moins homogène. *Monteverdi* a introduit des « Sinfonia » dans son « Orfeo ». *Richard de Lalande* (XVIIe s.) composa des « Symphonies pour les soupers du Roy » (suites d'orchestre). En Italie, *Vivaldi, Veracini, Sammartini* ont écrit des Symphonies sur le plan de l'Ouverture italienne (qui servit aussi à la coupe du Concerto) Vif, Lent, Vif (3 mouvements). Les musiciens de Mannheim avec, à leur tête, *Anton Stamitz,* réalisèrent des « Symphonies » sur ce même principe (Vif, lent, vif). D'*Anton Stamitz,* on connaît 50 symphonies, souvent en 4 mouvements: Allegro, Lent, Menuet, Rondo vif — disposition que Haydn devait reprendre. A la suite des musiciens de Mannheim et dans la même époque, se placent: *W. Friedmann Bach* et *Philippe-Emmanuel Bach,* auteurs de Symphonies pour orchestre à cordes et en 3 mouvements. En France, *Gossec* avait composé ses premières Symphonies vers 1752-1754, et A. Stamitz vint à Paris en 1754-1755 faire exécuter ses œuvres; par suite, les Symphonies de Mannheim furent souvent jouées dans la capitale française; des musiciens français en composèrent aussi: Gossec, Grétry, etc. L'Ouverture française qui comprenait alors 2 mouvements: Lent, vif, eut une influence sur le premier morceau de la Symphonie, en le faisant précéder d'une Introduction lente. En Allemagne, toutes les Cours princières entretenaient un orchestre (une « chapelle ») plus ou moins nombreux selon la fortune du seigneur. La musique instrumentale y était fort appréciée et on y jouait des pièces isolées ou groupées, purement instrumentales, et affectées de noms divers: Suites, Concerts, Symphonies, Cassations, etc. En ce même XVIIIe siècle, la Sonate (pour soliste ou petit groupe) évoluait vers sa forme définitive qui devait s'étendre à toute musique instrumentale. Telle était la situation lorsque *Haydn* composa ses premières Symphonies (1759-1760) qui datent de son entrée au service du comte Morzin. Le musicien ne semble guère se douter de la place que ce genre tiendra dans son œuvre : il paraît plutôt chercher à utiliser les ressources de son petit ensemble de 12 à 15 musiciens...

En 1761, le Comte, ruiné, céda son « Kapellmeister » au prince Esterhazy, grand seigneur, dont les moyens permettaient d'entretenir une cour luxueuse et un orchestre plus fourni. Haydn retrouve là l'occasion et l'obligation d'écrire de nombreuses œuvres instrumentales selon le désir de son protecteur mélomane. Le « Kapellmeister » sent grandir son intérêt pour un genre qu'il chercha dès lors à parfaire : d'abord, en précisant l'architecture de chaque pièce, en organisant la conduite logique des idées, puis il renouvelle la technique de l'instrumentation qui, sous sa plume, devient plus riche et surtout plus souple. Son goût du coloris, la valeur de ses exécutants l'engagent dans la voie du *dialogue instrumental* qu'il est le premier à employer constamment, à la place de la division en 2 groupes du Concert italien, ou du système des solistes accompagnés. La Basse continue disparaissant, le clavecin peu à peu chassé de l'orchestre, il avait fallu trouver d'autres appuis, et dès le milieu du XVIIIe siècle, le Quatuor à cordes formait la *base* de l'orchestre, certains instruments se chargeaient de la partie mélodique. Avec Haydn, cette ligne mélodique n'est plus l'apanage d'un soliste ou un petit groupe, elle est *morcelée* entre plusieurs instruments qui se la « passent » de l'un à l'autre, lui apportant chacun une *couleur* nouvelle, et voilà établi le principe du « dialogue instrumental » — le Quatuor n'est pas forcément astreint à l'accompagnement, ses 4 parties évoluent avec un égal intérêt. Toutes les parties instrumentales sont *notées* sur la partition. Chacun participe à l'ensemble, suivant son *timbre* et ses *possibilites,* mis en valeur et utilisés en vue de l'*expression,* sans qu'il n'y ait jamais suprématie ou infériorité. Le jeu libre des *timbres* introduit une variété et une vie intense que nous admirons dans les œuvres de Haydn. Si, après lui, le coloris orchestral s'enrichit de nouvelles touches, c'est à Haydn que l'on doit l'idée d'une « palette orchestrale » et de la manière de s'en servir...

Le « père de la Symphonie » fut ainsi « le père » de l'orchestre moderne. Cette recherche du coloris s'accommode avec le tempérament de Haydn qui aimait le pittoresque et possédait un sens poétique indéniable. Ce n'est pas sans raisons que certaines Symphonies sont nanties d'un titre ou d'un surnom : *La Poule, L'Ours, La Chasse, L'Horloge...* L'une d'elles, *Les Adieux,* en fa dièse (1772), est même un poème de circonstance, exposant les « revendications » des musiciens privés de congé depuis longtemps: le Finale, mouvement lent, très joli, exprime la fatigue des exécutants qui se taisent et quittent leur pupitre un à un... A la fin, ne restent que deux malheureux violons impuissants à donner l'accord de tonique... Le prince Esterhazy, d'abord étonné, comprit parfaitement et accorda le congé sollicité d'une manière aussi musicale qu'audacieuse.

LA FORME.

Haydn applique constamment la forme-sonate à la Symphonie, activant son évolution non encore achevée au moment des premiers essais (1759). Le principe *ternaire* est roi : *Trois* morceaux : Vif - Lent - Vif, tous ternaires aussi : 1° *Allegro* (parfois précédé d'une Introduction) : *a*) Exposition vers la Dominante (ou le Relatif); *b*) milieu modulant; *c*) Réexposition à la tonique. 2° *Andante* ou Adagio, le plus souvent Lied : A, B, A'. 3° *Finale,* vif, tantôt forme 1er mouvement, tantôt *Rondo* à 3 couplets. Haydn place avant le Finale un 4e morceau, le *Menuet,* ternaire aussi avec son Trio central.

Alors que la Sonate et la musique de chambre subiront des additions ou des soustractions dans le nombre de leurs mouvements, le découpage en *quatre* morceaux de la *Symphonie* sera traditionnel et ne variera guère jusqu'à notre époque.

Chez Haydn, *l'Introduction* demeure facultative et ne fera partie du 1er mouvement que dans les dernières *Symphonies* dont elle se présente comme le portique. Avec Beethoven et ses successeurs, elle est partie intégrante du 1er mouvement.

Le 1er *mouvement, forme-sonate,* n'est pas réellement bi-thématique au début de la production de Haydn : il est commandé par un *seul dessin mélodique,* qui *s'expose* d'abord au ton, module, pour *reparaître* (en partie) au ton nouveau (dominante ou relatif) et commencer ou engendrer d'autres dessins devant aboutir à une série de cadences affirmant la modulation médiane. Là, double barre et reprise. Après cette *exposition initiale,* vient le travail thématique modulant *central,* puis la *réexposition* du thème principal au ton, avec sa réplique et les cadences, cette fois au ton principal, une *Coda* ajoute son point final à ce 1er mouvement. Ce procédé, plutôt *monothématique,* subsiste encore vers la fin du XVIIIe siècle, à côté du véritable

bithématisme auquel Mozart accorde sa prédilection, usant d'un réel 2e thème, différent du premier, se plaisant à le préciser, l'allonger, parfois l'opposer au premier (v. la Symphonie 40 en sol min.). Mozart cherche aussi à introduire dans le travail thématique central un *développement* sur l'un ou l'autre thème. Haydn adopte le *bithématisme* et le principe du *développement* vers le milieu de sa carrière; il perfectionne le développement central et ajoute (après la réexposition) un essai de développement terminal où il réserve quelques « surprises » de sa façon : arrêts brusques, rappels de thèmes, modulation lointaine, etc., avant les nombreuses affirmations tonales qui doivent couronner toute œuvre classique (surtout symphonique). Est-ce sous l'influence de Mozart ? Les deux compositeurs étaient très amis et ont dû échanger leurs idées plus d'une fois, tout en conservant leur personnalité. Haydn, ayant survécu à son jeune confrère, a pu profiter de ses apports et les pousser plus loin. Ainsi fut établie la forme classique à laquelle Beethoven demeure fidèle (surtout dans la Symphonie) même quand il semble faire éclater le cadre.

Le 2e *mouvement* (lent) subit peu de changements; au *Lied :* A B A' avec retour (varié) du 1er thème, Haydn semble marquer une préférence pour les *Variations* traitant quelquefois une réminiscence de chanson ou romance. Ses tempi ne sont jamais très lents (Andante ou Allegretto).

Le 3e *mouvement : Menuet* sert de transition entre le Lent et le Vif du finale, son Trio contraste avec le thème de danse, par une allure plus mélodique, où les jeux de timbres s'épanouissent dans un orchestre restreint.

Le 4e *mouvement* (rapide ou vif) est le plus souvent un *Rondo,* quelquefois une forme 1er mouvement, brillant et alerte. Avec les dernières Symphonies on trouve le bithématisme dans le Rondo : Le 1er couplet (au ton voisin) expose un thème qui sera repris au 3e couplet dans le ton initial (le 2e couplet donne un thème nouveau). La coda suit le 3e couplet, sans retour du refrain. Dans la Symphonie en *ut* (1791) les couplets du Rondo final sont des développements du thème initial.

L'écriture de Haydn est toujours très soignée, abandonnant le « style galant » de l'époque, il use parfois du contrepoint et même de passages fugués. Haydn possédait parfaitement son métier qu'il avait longuement médité... On est stupéfait de sa richesse d'invention mélodique, de sa verve et de la fraîcheur que la plupart de ses œuvres ont conservée. Il connaissait aussi à fond les ressources de chaque instrument, et s'assimilait vite celles des instruments nouveaux. Ses exécutants hongrois ou autrichiens devaient être fort habiles à en juger par l'écriture de leurs parties, surtout les cornistes, véritables virtuoses...

Les dernières Symphonies présentent un orchestre complet qui sera celui de Beethoven jusqu'à *l'Héroïque* : Quatuor (avec Contrebasses), 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes et timbales; on est loin des 15 musiciens du Comte Morzin... Avec l'adjonction des trombones, l'orchestre classique est constitué.

LES SYMPHONIES.

104 *Symphonies* de Haydn sont authentifiées. Les apocryphes ont été restituées à leurs auteurs, il en reste encore environ une trentaine de douteuses, sans compter les nombreuses Suites instrumentales qui ne sont pas des Symphonies... Le classement se fait ainsi :

Quarante et une, réalisées entre 1759 et 1771, qui demeurent dans la tradition de Ph. Em. Bach. L'orchestre comprend : Quatuor, 2 hautbois, 2 cors.

Trente s'échelonnent entre 1771 et 1781-82, au cours desquelles on voit poindre l'influence de Mozart. Font partie de cette série : La « Trauer » Symphonie, en *mi* (1771), « Les Adieux » (1772), « La Marie-Thérèse » (1772), écrite à l'occasion d'un séjour de l'Impératrice à Esterhaz, la 46e en *si* (1772), remarquable par son orchestration et l'écriture des cors.

Après, viennent les Symphonies dites « Parisiennes » dont quelques-unes furent jouées dans la capitale où Haydn ne put jamais venir. Citons : « La Poule », exécutée en 1784 aux « Concerts de la Loge Olympique »; « La Reine » en *si bémol* (1786), pour Marie-Antoinette; La Symphonie en *sol* (1788) dite « Oxford », dont Haydn refit l'orchestration pour la faire jouer à l'occasion de sa réception à l'Académie d'Oxford (1791). Le Finale en est très amusant avec ses arrêts brusques et l'écriture des cors : battements d'octaves, sons bouchés.

On peut rattacher à cette même « manière » quelques autres œuvres que Haydn a écrites au moment de son départ pour l'Angleterre, telle « La Surprise » en *sol* (1791), dont la longue Introduction est si expressive.

Les *dernières Symphonies* composées pour Londres entre 1791 et 1795 sont les plus belles et celles où l'art de Haydn atteint son sommet. Citons : celle en *ut* (1791) avec trompettes et timbales. La 98e, en *si bémol* (1792) dont l'Introduction en *mi bémol mineur* reparait en majeur dans l'Allegro. La Symphonie dite « Militaire » où figurent : triangle, cymbales et grosse caisse. La 101e dont le Menuet présente un si joli Trio. La 102e en *si bémol* (1794) à l'Adagio italien, contenant un solo de basson et le Finale alerte, avec ses répliques de flûtes aiguës très amusantes. La plus connue : en *mi bémol* (103e) dite des « Timbales » (1795) dont le roulement amène une Introduction grave qui revient à la fin de l'Allégro. Son « Andante » varié fait alterner le majeur et le mineur, c'est une marche en *ut mineur* aux secondes augmentées caractéristiques; la Coda réserve une « surprise » modulante que la persistance du ton d'*ut* ne laissait guère prévoir. La dernière Symphonie (1795) en *ré* est spécifiquement dite « de Londres ». Après cette date, on ne trouve plus de Symphonie de Haydn. Cependant le Maître continue à composer jusque vers 1802, moment où l'âge, la maladie, la fatigue le condamnent au repos. Il se consacre à ses grands Oratorios : « Les Saisons » et « La Création ». Quelques pièces de musique de chambre s'y intercalent...

Les enregistrements des Symphonies de Haydn sont nombreux (une trentaine de Symphonies dont quelques-unes en plusieurs gravures). Toutes celles citées plus haut sont enregistrées. Voilà de quoi fêter dignement chez soi, ou à l'Ecole, le 150e anniversaire d'un des plus grands musiciens de tous les temps.

HAYDN : SYMPHONIE N° 94

(suite de la page 7/203)

veau très modulante. Et la réexposition ramène les deux thèmes en sol (mes. 182 et 210) pour finir par une coda rappelant une dernière fois le premier thème (mes. 225).

Voulez-vous y voir plutôt un rondo ? C'est que vous aurez été frappés par ces retours successifs du premier thème qui revient comme un refrain toujours préparé par ce qui précède (début, mes. 31, 103, 146, 183, 226).

Tout ce dernier mouvement est le digne couronnement d'une œuvre qui nous fait voir en Haydn la personnification la plus parfaite de l'art du XVIIIe siècle arrivé à son sommet, et le précurseur direct du premier grand symphoniste du XIXe siècle : Beethoven.

Situation de la Musique en Europe au temps de Haydn

par A. VERCHALY

Haydn a été à la fois l'un des principaux témoins et l'un des grands maîtres de toute la période au cours de laquelle s'est élaboré le style musical moderne. Au moment où Jean-Sébastien Bach disparaît, il écrit l'un de ses premiers essais, la *Missa brevis* en *fa* (1751-1752). Il termine sa dernière grande œuvre, les *Saisons,* en 1801 et meurt en 1809, alors que Beethoven a déjà composé six symphonies.

Au cours de sa longue carrière l'art nouveau s'élabore, trouve son point d'équilibre (classicisme), enfin prépare le romantisme. Les transformations qui s'opèrent sont d'ordre technique et esthétique. Elles n'affectent pas seulement les formes, mais la signification même du langage. Sous l'influence des idées nouvelles qui prônent le retour à la nature (Diderot, J.-J. Rousseau) et la libération de l'individu, une évolution psychologique et sociale se dessine qui atteint son point culminant avec la Révolution Française de 1789 et se propage dans toute l'Europe. Les classes moyennes s'émancipent et accèdent à la culture générale. Le compositeur est de moins en moins assujetti à des fins extra-musicales; il n'a plus seulement l'audience des cours princières, mais aussi celle des Académies, des Sociétés de concert, du public des théâtres. Les échanges entre les divers pays se multiplient. Les musiciens parcourent l'Europe (Stamitz, Mozart, Gluck, etc.), s'attardent dans les principaux foyers musicaux, se fixent parfois hors de chez eux (J. Ch. Bach à Londres, Grétry à Paris, etc.). Un langage international se constitue. Mozart, au centre de cette période, en donne le plus remarquable exemple. De plus, il symbolise mieux qu'aucun autre les tendances nouvelles, le retour à la nature, mais aussi le retour à l'homme. Il sera le premier artiste — Haydn reste au service des princes toute sa vie — qui mettra sa vie en jeu pour conserver sa liberté. Dans son théâtre il cherchera à créer des types humains : Figaro, Don Juan...

Les formes anciennes se modifient ou sont délaissées. Dans la musique instrumentale la *sinfonia* italienne, de forme tripartite, passe du théâtre au concert. Le *concerto grosso* est abandonné. Seul subsiste le concerto de soliste qui adopte le plan de la sinfonia. La sonate supplante la suite et la fugue et passe du clavecin au pianoforte. Dans la musique dramatique les genres de demi-caractère, l'*opera buffa,* forme vivante de l'art italien, et l'*opéra-comique* français sont préférés à l'opéra et se dégagent du formalisme traditionnel en peignant des scènes de la vie réelle.

Le style évolue parallèlement. Les compositeurs ne renoncent pas brutalement aux conquêtes antérieures, mais éliminent progressivement les éléments et les formules qui pour chaque genre ne peuvent s'adapter aux nouvelles formes. Ils se libèrent de la basse continue, délaissent les procédés contrapunctiques du style sévère et donnent à la voix supérieure la place prépondérante. La mélodie chantante, libre, franchement lyrique (style galant) va dominer toute l'action musicale. Plus apte à traduire les nuances du sentiment personnel, elle devient la force motrice de l'œuvre et prend rapidement chez quelques maîtres un caractère pré-romantique. Au théâtre elle donne la vie en exprimant les passions et les caractères. Dans la forme-sonate qui va dominer maintenant toute la musique instrumentale et dans laquelle deux idées s'affrontent et s'opposent, elle conditionne l'ordonnance architecturale dont les figures thématiques beethovéniennes marqueront le point suprême d'évolution.

Chaque école contribue à l'établissement des formes instrumentales. L'école milanaise apporte avec Sammartini (1701-1775) sa langue nuancée et élégante. L'école de l'Allemagne du Nord, avec K. Ph. E. Bach (1714-1788) et W. Friedemann Bach (1710-1784), met au point la forme-sonate en l'animant d'un souffle pré-romantique. L'école de Mannheim, fondée par J. W. A. Stamitz (1717-1757), où les compositeurs ont à leur disposition le fameux orchestre de l'Electeur palatin, va à la découverte des timbres et développe dans la symphonie l'expression de l'émotion et des passions; elle recherche des thèmes caractéristiques qui se prêtent à l'utilisation de nuances dynamiques, *piano* et *forte, crescendo* et *decrescendo.* L'école française connaît par Mannheim en 1754 la symphonie que Gossec (1734-1829) pratiquera l'un des premiers. Paris attire de nombreux artistes. Mozart y connaîtra le genre de la « symphonie concertante », concerto à plusieurs solistes, la nouvelle sonate pour piano et violon (avec partie principale au piano) établie par Mondonville (1711-1772) et Guillemain (+ 1770), la romance instrumentale et le rondo. Le Silésien J. Schobert (+ 1767), au service du prince de Conti, introduit le premier dans ses œuvres pour le clavier les tonalités mineures. En Angleterre J. Ch. Bach (1735-1782) propage l'enseignement de Sammartini et fait connaître à Mozart enfant le style « galant ».

Au théâtre l'opéra bouffe italien de Galuppi (1706-1785), Jommelli (1714-1774), Paisiello (1740-1816) et Cimarosa (1749-1801) vaut par sa vivacité, sa finesse psychologique, sa science harmonique et ses procédés dramatiques orchestraux (tremolos, syncopes...) qui passeront dans la symphonie. Il est adopté dans toute l'Europe. Seule la France se distingue des autres nations par son style d'opéra-comique dont l'intérêt n'échappe pas aux compositeurs étrangers. Le Napolitain Duni et Gluck en donnent les premiers véritables modèles, conçus dans un style simple, vivant et familier que l'on retrouvera chez Philidor (1726-1795) et Monsigny (1729-1817). Grétry (1742-1813), en 1874, traite avec *Richard Cœur de lion* (Sedaine) un sujet à la fois pathétique et enjoué.

C'est aussi en France que Gluck essaie de réformer la tragédie lyrique, symbole de l'ancien régime, en revenant à un art sobre et naturel (*Iphigénie en Tauride,* 1779), classique par son unité et sa simplicité, et dont les moyens d'expression entièrement au service de l'action, préfigure déjà le drame wagnérien.

Enfin, fait social d'importance, la France, après la Révolution, voit naître de puissants ensembles vocaux et orchestraux qui traduiront et exalteront les aspirations nouvelles des masses, les sentiments unanimes, les deuils communs. Les hymnes de Gossec, de Méhul (1763-1817) influenceront Beethoven. Le « Conservatoire », fondé en 1793, remplace les anciennes maîtrises, et démocratise l'enseignement musical.

L'école autrichienne dont nous n'avons pas encore parlé, joue avec Haydn et Mozart le rôle le plus important. De par sa situation géographique Vienne est en Europe la véritable capitale de la musique. Située au point de rencontre des cultures latine — le Milanais est encore sous la domination autrichienne — germanique, slave et magyare, elle synthétise toutes les tendances et consacre l'internationalisme de la langue classique. L'heureux équilibre auquel parvient l'école viennoise tient à la fois à son esprit conservateur — dans les cours princières qui relèvent des Habsbourg le style sévère de Bach et Hændel est toujours vénéré et pratiqué —, à sa sensibilité foncièrement humaine et à sa géniale faculté d'assimilation

(Mozart). Haydn donne à la symphonie sa construction élégante et concise, son développement aisé et ingénieux. Il impose le quatuor à cordes. Il donne essor à la variation. Mozart, au génie tout instinctif, mène toutes les formes à leur point de perfection. Au théâtre il donne le chef-d'œuvre de l'opéra bouffe : *Cosi fan tutte* (1790). Son singspiel, *La Flûte enchantée* (1791) est le vrai point de départ de l'opéra allemand. Dans la musique instrumentale il porte la symphonie à son point d'aboutissement au XVIII[e] siècle (KV 543, KV 550, KV 551). A la suite de son compatriote Wagenseil (1715-1777) il établit le style du concerto de piano en faisant fusionner le style concertant et le style symphonique. Sous l'influence du *Sturm und Drang* l'école viennoise subit vers 1770 une crise romantique qui se traduit chez un Vanhal (1739-1813), un Haydn et un Mozart par une utilisation plus fréquente du contrepoint et des tonalités mineures, par une plus grande concentration des motifs et un rehaussement du développement, enfin, ce qui est important sur le plan expressif, par l'usage de la syncope (Mozart, *Symphonie en sol mineur* KV 183). Dans ses œuvres religieuses Mozart, comme W. Friedemann Bach, fait fusionner le style contrapunctique et le style pré-romantique, déjà tumultueux (chromatisme, instabilité tonale).

Mais l'œuvre de Mozart s'épanouit toute entière dans un pays où l'ordre social n'est pas encore ébranlé par les idées nouvelles. C'est surtout, nous l'avons dit plus haut, par son humanisme qu'elle annonce l'avenir. Un Haydn, dans ses dernières symphonies, dans quelques sonates ou pièces de musique de chambre, fait par contre pressentir le style beethovénien. L'année qui suivra la mort de Mozart (1792), Beethoven, attiré par Vienne, devient son élève. La Révolution française est maintenant un fait accompli. La révolution sentimentale des années 1750-1760, que le classicisme a un instant stabilisée, va reprendre sa marche en avant. L'orchestre moderne est né. Le piano, dont Mozart, Haydn et l'Italien Clementi (1752-1832) ont rénové la technique (recherche d'effets d'orchestre) est prêt à remplir sa mission d'interprète idéal du romantisme. Singspiel et opéra-comique ont frayé la voie au drame lyrique moderne (Weber).

En 1809 la vieille Allemagne n'existe plus. Le 12 mai les Français occupent Vienne, et le 31 Haydn rend le dernier soupir.

REABONNEMENTS

Si la bande d'envoi de ce numéro est rédigée en *rouge* et porte l'indication 6-59 ou *Juin*, votre abonnement est terminé.

Nous n'interromprons pas pour autant nos envois et vous recevrez le numéro suivant l'échéance de votre abonnement.

Pour éviter un surcroît de travail, renouvelez votre abonnement aussitôt que possible par un versement de fr. 1400 (fr. 1.600 pour l'étranger) à notre C.C. Postal 1809-65 Paris.

Une lettre de rappel accompagnera cet envoi à seule fin d'éviter la mise en circulation d'un contre-remboursement toujours déplaisant et onéreux.

NOTRE DISCOTHÈQUE

par J. CHAILLEY

Il me semble nécessaire de vous entretenir aujourd'hui de l'avènement d'une technique nouvelle dont on se demande si elle ne va pas dans un avenir plus ou moins proche transformer complètement le marché du disque : vous avez deviné qu'il s'agit de la stéréophonie. Déjà des disques stéréophoniques apparaissent sur le marché; lentement il est vrai, car les appareils de lecture sont encore coûteux, et exigent pour être utilisés un placement assez minutieux, peu favorable à l'écoute collective. Mais ils représentent une telle amélioration, tout au moins pour certaines catégories, que l'on peut prévoir le moment où l'installation stéréophonique deviendra normale et où les appareils « monaurals » seront aussi périmés que les 78 tours aujourd'hui. Rassurez-vous toutefois : si tous les disques stéréo ne peuvent pas être lus sur les appareils « mono », à l'inverse le lecteur stéréo peut lire aussi les disques « mono » et en améliore le rendement, de sorte que vous n'avez pas à craindre de voir vos acquisitions récentes condamnées à gagner le grenier.

Vous connaissez le principe : à l'enregistrement, deux micros distincts sont placés dos à dos, dans une position latérale qui rappelle celle de nos deux oreilles. L'un prend donc pour l'oreille droite, l'autre pour l'oreille gauche. A l'écoute, deux diffuseurs distincts restituent à droite ce qui est pris à droite, à gauche ce qui est pris à gauche. D'où une sensation de « présence » et de profondeur sonore plus frappante encore peut-être que l'impression d'espacement latéral. Les premiers essais de stéréophonie datent d'avant la guerre. Mis au point d'abord en dehors du disque, ils sont utilisés depuis longtemps dans certaines salles (cinéma, etc.); la radio met également la stéréo à notre portée en diffusant certaines émissions sur deux postes simultanés : il suffit alors de réunir deux postes ordinaires dans la même pièce. Le disque vient récemment seulement de résoudre le problème de gravure sur un sillon unique : le principe est fort ingénieux : le sillon n'a pas seulement un tracé latéral, mais aussi un tracé en profondeur, de sorte que l'aiguille lectrice oscille à la fois latéralement (principe de l'enregistrement ordinaire actuel) et verticalement. Les mouvements latéraux sont transmis vers un diffuseur, les mouvements verticaux sur un autre, avec indépendance complète entre eux.

Si vous avez la possibilité de vous équiper en stéréo, quels disques choisir ? D'abord, pensons-nous, les œuvres conçues spécialement pour un dispositif analogue, et que l'enregistrement « plat », si bon soit-il, ne peut rendre sans les amoindrir. Deux exemples types sont le *Requiem de Berlioz* (VÉGA, 1) avec ses 4 fanfares, et *la Passion selon saint Matthieu*, avec ses 2 chœurs et ses 2 orchestres (ERATO, 2). Ensuite, nous mettrons au premier plan les enregistrements d'orgue, qui sont peut-être parmi ceux que la stéréo transfigure le plus. L'Académie du Disque français ne s'y est pas trompé, qui a attribué le grand prix national de l'avènement de la stéréophonie aux disques d'orgue de Marie-Claire Alain (ERATO, 3) et en particulier à celui intitulé *Le Romantisme à l'orgue* (Mendelssohn, Liszt, Schumann, etc.).

On recomandera ensuite les disques de chœurs (c'est encore ERATO qui a remporté le prix avec la *Chorale Philippe Caillard*, 4). En troisième ligne seulement l'orchestre, où contrairement aux apparences la stéréo dessert parfois en dispersant l'attention. Signalons ici comme n° 1 l'extraordinaire intégrale de *l'Or du Rhin* dirigé par G. Solti avec Flagstad et la Philharmonique de Vienne (DECCA, 5).

Revenons maintenant aux disques « normaux ». En dressant pour le grand prix national du disque un palmarès réduit à 20 disques, stéréo incluse, l'Académie du Disque Français a dû opérer une sélection sévère et parfois difficile. Plusieurs de ces disques vous ont déjà été signalés avec éloges. Nous pensons que vous aimerez en avoir ici un rappel.

L'un des prix décernés avec le plus d'enthousiasme a été le magnifique *Ravel de Gérard Souzay* (VSM, 6). On y trouve, avec orchestre, des pièces peu connues, comme les chants hébraïques, les épigrammes de Clément Marot ou l'admirable « Ronsard à son âme ». Il est impossible de traduire notamment les « Chansons Madécasses » — et surtout la première — avec plus de sensibilité et d'intelligence. C'est bien, à mon sens, le plus beau disque de l'année. Mais, parmi ceux parvenus en finale, je m'en voudrais de ne pas mentionner aussi les *Fauré de Camille Maurane* (ERATO, 7). Un peu plus inégaux peut-être (le piano du « Clair de lune » souffre de quelque afféterie), ils contiennent de grandes beautés; « l'Horizon Chimérique » notamment en est admirable. Parmi les nombreux disques d'orchestre, souvent excellents selon la coutume, on a retenu spécialement le *festival Debussy* dirigé par *Manuel Rosenthal* (VÉGA, 8) avec Ibéria, « l'Après-midi d'un faune », « Nocturnes », « la Mer », et ce « Jeux » qui, jadis négligé dans la production debussiste, est en passe de devenir l'une de ses œuvres les plus prisées aujourd'hui. Egalement couronnés, les *Tableaux d'une Exposition* de Moussorgsky-Ravel, par Cluytens et la Société des Concerts (COLUMBIA, 9), et, pour la stéréo cette fois, la suite de *La Belle au Bois dormant* de Tchaïkowsky (RCA, 10). Après une sévère compétition, ce sont finalement les deux concertos de Mozart, n°s 21 et 24, par le jeune pianiste Heidsieck, qui ont remporté le prix en catégorie soliste avec orchestre (VSM, 11). et en musique de chambre les *sonates de Debussy et de Lekeu* par Grumiaux et Castagnone (PHILIPS, 12), ainsi que les *Danses pour harpe de Debussy* par Zabaleta (D.G., 13). L'effort accompli par la jeune marque VALOIS (14) avec l'enregistrement d'*orgue de Buxtehude* dont nous vous avons parlé a également été récompensé, tandis que le prix de musique sacrée est allé à la *Messe Hercules Dux Ferrariœ* de Josquin, dont nous vous avions dit les mérites exceptionnels dans la réalisation du R.P. Martin (LUMEN, 15). On a salué par là, outre la valeur du disque, l'effort entrepris sous la direction de Carl de Nys pour la constitution de la belle collection « Les archives de la musique sacrée ». Au vrai, la compétition ici fut serrée, et on regretta fort de ne pouvoir également récompenser des disques aussi remarquables que *le Mystère des Saints Innocents* d'Henry Barraud sur le texte de Péguy (VÉGA, 16) ou *la liturgie orientale de saint Julien le Pauvre* (STUDIO S.M., 17). De cette firme, on s'attarda fort aussi, malgré ses modestes 17 cm, sur un petit disque qui fut considéré par certains comme la perfection même du chant choral, les *Noëls roumains de Trajan Popesco* (STUDIO S.M., 18). En folklore, la Commission avait retenu en première ligne un document remarquable par son authenticité, *A travers le pays breton* (DUCRETET, 19). Il fallut finalement l'abandonner parce que la Commission stéréo ayant retenu également un disque de folklore, *Traditions d'Amérique latine*, par les Machucambos (DECCA, 20), la limitation du nombre des prix ne permit pas le cumul, d'autant que 7 prix étaient retenus par les variétés et le disque parlé, dont nous n'avons pas à vous entretenir ici.

Lorsque l'on sait avec quel soin ce palmarès a été établi

par un jury où figuraient les plus hautes personnalités de la vie musicale française, il nous semble qu'en donner connaissance ici constitue la meilleure chronique que l'on puisse souhaiter pour « notre discothèque ».

a) *Stéréophonie.*

1. **BERLIOZ — Requiem** VEGA C. 30 A 189-190
2. **BACH — Passion selon saint Matthieu** ERATO LDE. 3.101 à 3.104
   N.-B. ces n° de catalogue sont ceux de la version « monaurale ».
3. **Le romantisme à l'orgue (Liszt, Schumann, Mendelssohn)** ERATO STE. 50.011
4. **Motets pour double chœur, cuivres et orgue (Prætorius, J. Chr. Bach, Scheidt, Schütz)** ERATO STE. 50.004
5. **WAGNER — L'Or du Rhin** DECCA SXL. 2.101 à 2.103 DECCA SWL. 45.500

b) *Monaural.*

6. **Souzay chante Ravel** VSM. FALP. 549
7. **FAURE — Clair de lune, 5 Mélodies dites de Venise, l'Horizon Chimérique, Le don silencieux, la Chanson, les Mirages, le Jardin clos** ERATO, LDE. 3.068
8. **DEBUSSY — Ibéria, Prélude à l'après-midi d'un faune, Nocturnes, La Mer, Jeux** VEGA, C. 30 A 186/7.
9. **MOSSORGSKY-RAVEL — Tableaux d'une exposition** COL. FCX 770
10. **TCHAIKOWSKY — La belle au bois dormant.** RCA. SB. 2013
11. **MOZART — Concertos n°s 21 et 24** VSM. FALP. 510
12. **DEBUSSY - LEKEU — Sonates violon et piano** PHILIPS 00348 L.
13. **DEBUSSY — Danses pour harpe et orchestre** DEUTSCHE GR. 17.115
14. **BUXTEHUDE — Pièces pour orgue.** VALOIS MB. 1, 11, 21, 31.
15. **JOSQUIN DES PRES — Messe Hercules dux Ferrariæ** LUMEN AMS. 4
16. **H. BARRAUD — Le mystère des Saints Innocents** VEGA C. 30 A 174.
17. **Vendredi Saint à St-Julien le Pauvre** STUDIO SM. 33-59 25 cm
18. **Noëls roumains** STUDIO SM. 45. 27. 17 cm.
19. **A travers le pays breton** DUCRETET 250 V. 101. 25 cm
20. **Los Machucambos, Traditions d'Amérique latine**

Mai 1959 - Haendel et Haydn au Lycée Fénelon

L'année scolaire ne pouvait s'achever sans que le Lycée participât aux grandes commémorations de 59. Celles-ci donnèrent à notre collègue Mlle Estève, Professeur d'Education Musicale au Lycée Fénelon, l'occasion de présenter une fois de plus au public enthousiaste de ses élèves un programme d'une réelle portée pédagogique et d'une haute qualité musicale.

Précédant l'audition, l'exposé d'une élève de Première fait avec clarté et goût souligna le choix des œuvres de Hændel et de Haydn : airs variés (Air de Rinaldo, du Messie de Hændel; mélodies de Haydn), morceaux joués au piano (l'harmonieux forgeron et la gigue de Hændel), sonates de Hændel (en la majeur et ré majeur), trio de Haydn (en sol majeur pour piano, violon et violoncelle). Ce choix permettait à la fois de situer les deux musiciens dans leur temps et de faire sentir la diversité de leur génie.

Ce programme était servi par les excellents interprètes que sont Mlle Estève elle-même, dont nous connaissons le beau talent, Mme Alexandre, pianiste, premier Prix du Conservatoire de Paris, Mlle Faure, cantatrice, et M. Hospice, violoncelliste.

Des concerts comme celui-ci sont le meilleur complément à l'enseignement de la musique que les élèves reçoivent dans nos établissements : ils développent leur goût musical et enrichissent leur culture.

S.R., *Professeur au Lycée Fénelon.*

LE COURRIER DE NOS LECTEURS

par J. MAILLARD

48° M. L.R., Arras (P.-de-C.).

Pourriez-vous me donner quelques renseignements concernant le trouvère Jean Bodel? Merci,

Le cadre du courrier est bien restreint pour un sujet si riche à tous points de vue. Dans le groupe médiéval des poètes artésiens, la haute figure de Jehan Bodel est particulièrement attachante. Sa production se situe à la fin du XIIe et au début du XIIIe siècle. Alors qu'il se préparait à partir pour la croisade, il fut frappé par la lèpre et termina ses jours vraisemblablement dans la léproserie de Miaulens. Il est mort en 1210.

De son œuvre se détachent les extraordinaires *Congés* dans lesquels, se voyant retranché du monde, il note les progrès de son mal, évoque les jours heureux parmi ses amis et remercie tous ceux qui l'ont assisté :

Congé demand' de cœur marri...
A tous ceux qui, tant souffert, m'ont,
Moitié sain et moitié pourri...

Hormis ses *Congés,* Jehan Bodel a écrit notamment un *Jeu de Saint Nicolas,* la *Geste des Saisnes* (Saxons), des fabliaux et des pastourelles (*Entre le bois et la plaine, Lez un pré verdoyant, Contre le doux temps nouvel, L'autre jour lez un bosquet, L'autrier me chevauchoie).*

Je ne puis évidemment que vous conseiller le beau livre que vient de consacrer à ce trouveur Charles Foulon, professeur à la Faculté des Lettres de Rennes : *L'œuvre de Jehan Bodel,* Paris, P.U.F., 1959.

49° M. L.D., Fontainebleau (S.-et-M.).

J'ai lu récemment que Richard Wagner avait composé un Faust. *S'agit-il d'un drame lyrique complet? Pourquoi, dans ce cas, ne le représente-t-on jamais?*

Il s'agit en réalité de plusieurs fragments, dont une *Ouverture* à grand orchestre jouée parfois. Elle a été écrite à Paris en 1840 sous la double influence de Beethoven et de Berlioz, et remaniée à Zürich en 1855. Les autres fragments sont : le *chœur des Soldats*; la *danse des paysans*; la *chanson de Brander*; la *chanson de la puce* (Méphisto); l'*épithalame* (Méphisto); la *chanson de Marguerite* (Mon repos a fui) et le *mélodrame de Marguerite* (*Daigne, o Mère des Douleurs*).

50° M. A.B., Versailles (S.-et-O.).

Quels sont les pontifes romains qui, depuis un siècle, se sont le plus intéressé au chant d'église. Je vous serais reconnaissant de me donner le titre et l'édition de quelques lettres ou bulles sur ce sujet.

Non pas bulles, réservées aux décisions concernant l'administration ou la politique pontificale, mais encycliques. Ceci posé, vous pouvez noter :

Léon XII (1823-1829); Pie VIII (1829-1830); Grégoire XVI (1831-1846); Pis IX (1846-1878); Léon XIII (1878-1903); Pie X (1903-1904) : *Actes de Pie X,* édit. Bonne Presse, vol. I, notamment le *Motu Proprio* du 22 novembre 1903; Pie XI (1922-1939) : Divinis cultus sanctitatem (1929); Pie XII (1939-1958) : *Musicæ. Sacræ disciplina* (1955).

Vous obtiendrez facilement les textes par l'intermédiaire du Clergé de votre paroisse. J'attire votre attention sur le prochain numéro de la *Revue Grégorienne* (IV. 59), publiée par les RR. PP. de Solesmes : *L'Instruction pontificale sur la musique sacrée.*

51° Mme D.B., Montauban (T.-et-G.).

Pourriez-vous me donner quelques renseignements sur Charles Brown dont j'étudie une Symphonie concertante pour violon et orchestre. Quelles autres œuvres a-t-il composées? Est-il Américain?

Charles Brown est Français. Né à Boulogne-sur-Mer en 1898, il a étudié avec André Tourret dont vous citez le nom, avec Lucien Capet, puis, à la Schola, avec Guy de Lioncourt. Il a été violoniste chez Lamoureux, et dirige le Conservatoire de Bourges. Il a écrit des œuvres symphoniques (*Symphonie, Symphonie concertante, Chaconne, Enchantements de la tempête*), des œuvres religieuses (*messes, motets, Cantate pour Ste Jeanne de France*) dont plusieurs oratorios (*Evocations liturgiques, Cantique de la Fournaise*), de la musique de chambre (2 *quatuors, quintette*), des concertos.

RAPPELS ET QUESTIONS A NOS LECTEURS

46° M. J.G., Saint-Nazaire (L.-A.).

Les ouvrages suivants ont-ils été traduits en français : Unterweisung im Tonstatz, de Hindemith (*Mayence,* 1937) *et* L'evoluzione della musica, *de Casella* (*Londres,* 1935). *Dans l'affirmative, pourriez-vous m'indiquer leurs éditeurs français ?*

Existe-t-il des ouvrages français traitant de sujets similaires ?

En plus du livre de E. Costère que je vous ai signalé le mois dernier, vous lirez avec intérêt :

a) Olivier Messiæn : *Technique de mon langage musical,* Paris, Leduc, 1944.

b) Jacques Chailley : *Formation et transformations du langage musical,* Paris 1957, C.D.U., 5, place de la Sorbonne.

c) Armand Machabey : *Genèse de la tonalité musicale classique,* Paris, 1955 (Richard-Masse).

Quant aux traductions, je laisse à un lecteur le soin de prendre la plume, j'ignore personnellement si elles ont été faites, mais eu égard à l'intérêt des éditeurs français pour les spéculations désintéressées, je pense que vous auriez plus facile de les trouver en éthiopien : puissé-je me tromper !

***

A propos de Serge Koussevitsky, M. Delescluses, de Brive-la-Gaillarde, qui fut membre du Boston Symphony Orchestra sous sa prestigieuse baguette, m'écrit que jamais il n'a entendu le maître jouer des « polkas pour petite flûte » sur sa contrebasse; que Koussevitsky était un grand musicien et que jamais il ne se serait livré à de pareilles exhibitions. Je maintiens cependant ce que j'ai dit : je tiens le renseignement d'un vieux contrebassiste en qui j'ai la plus entière confiance. Je n'ai évidemment pas prétendu, les lecteurs l'auront compris je pense, que Koussevitsky s'exhibait ainsi en concert, mais entre camarades : la plaisanterie artistique est permise même quand on a le culte de l'Art : Fauré et Messager l'ont prouvé en composant leur quadrille sur des motifs wagnériens. Cette remarque n'avait pour but d'ailleurs que de montrer les possibilités de l'instrument.

LE SOLFEGE A L'ECOLE PRIMAIRE (1)

par J. RUAULT

Nous parvenons au terme de cette 1re année de solfège. Ce dernier mois sera donc consacré à des exercices de révision, mais on pourra cependant aborder la mesure à 4 temps dont l'étude ne présente aucune difficulté sérieuse.

La mesure à 4 temps.

Partir d'un exercice très facile à 2 temps que l'on transforme à 4 temps en effaçant la barre de mesure et en remplaçant le 2 par 4 (voir n° 1).

Au cours d'autres leçons, on étudie les 4 exercices présentés au n° 2 dans lesquels apparaissent les différents rythmes que les enfants doivent connaître (le second exercice permet de présenter la *ronde*).

Dictée rythmique.

Ces exercices se déroulent sur les 6 rythmes figurant au n° 3.

Pour leur réalisation, voir E.M. n° 58, p. 18.

On peut également prévoir d'autres exercices de dictée rythmique au cours desquels les enfants auront à découvrir des rythmes dans des mesures à 2, 3 et 4 temps (les choisir dans les diverses mesures présentées au n° 3 de l'E.M. n° 58, p. 18, et celles indiquées ci-contre (n° 3).

Il est toutefois recommandé de ne pas en faire figurer plus de 6 au tableau.

Exercices de solmisation.

(Voir E.M. n° 57, p. 14.)

Avant de réaliser à 2 voix les 2 exercices du n° 4, on aura soin de faire travailler chaque ligne mélodique à toute la classe.

Solfège.

Rien de nouveau apparaît dans les 6 exercices du n° 5. Ils constituent une récapitulation des connaissances acquises au cours de cette 1re année d'étude : mesures à 2, 3 et 4 temps, notes de do grave à ré aigu, tonalités de *do* et de *sol*.

Dictée d'intonation.

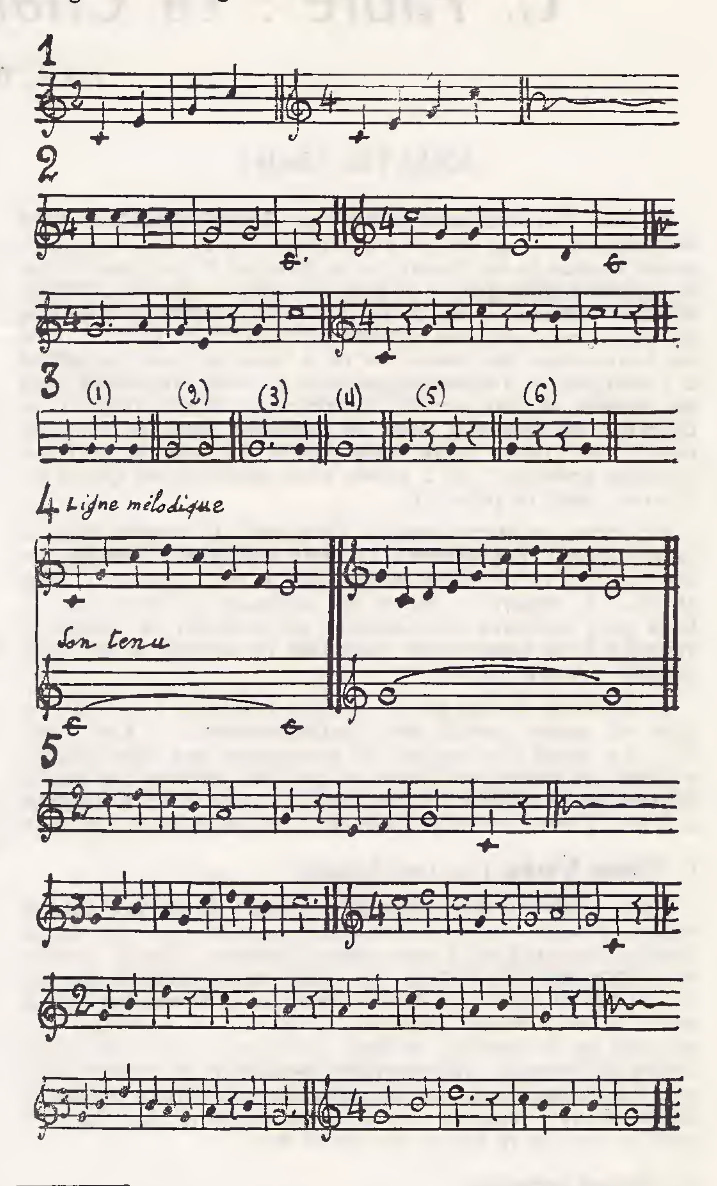
Utiliser ces mêmes exercices de solfège.

Pour la réalisation, voir E.M. n° 55, p. 16 et n° 58, p. 18.

***

Ainsi, cette 1re année de travail a permis de donner aux enfants les premières acquisitions concernant les bases du solfège. Au Cours élémentaire 2e année, on revoit ces mêmes notions en utilisant, cette fois, un livre de solfège.

A partir du 1er octobre, la Radio scolaire présentera une série d'émissions consacrée à cette discipline (débutants), le vendredi à 14 h. 15, sur France II (tous les 15 jours). Ces émissions sont destinées à aider les maîtres désirant enseigner le solfège.



(1) Voir E.M. nos 52, 53, 54, 55, 56, 57 et 58 de nov. 58 à mai 59.

G. Fauré : La Chanson d'Eve, op. 95[1]

par A. GABEAUD

ANALYSE (Suite)

b) mes. 73 : construit comme a) Assombrissement vers les bémols — un motif descendant (mes. 76) de quatre notes évoque la vie future de la créature à qui Dieu confie le royaume édenique : « et Eve s'en alla... ». Le mouvement s'anime, ramène le motif (B(qui se développe. Toute cette partie du récit est très chromatique au chant comme dans les harmonies; les descentes de 4 notes se sont installées à l'intérieur de l'accompagnement et vont progresser vers les basses, le mouvement s'arrête (au Meno mosso), la descente se prolonge pour se terminer sur un *la* (sous-dom.) très grave. Toute cette partie centrale est de construction spéciale[e]: les 2 volets sont symétriques quant au *tempo :* lent et plus vif.

3[e] *partie* (au Meno mosso). Le motif (A) monte, mais à la sous-dom. (dépression). La voix commence sur le dernier accord et continue seule; sur « Au crépuscule », le thème (A) repart en *fa* et fait moduler le tout vers les tons plus sombres (les bémols) arrivant en *ré bémol*; il reprend à la basse pour remonter et aboutir à un éclairement presque subit.

b) Andante, le ton de *mi majeur* triomphe : le récit est plus vif, sobre jusqu'à son épanouissement : « Eve chante ». Le motif (A) agrandi (il commence par une octave), s'étale à la basse, surmonté de croches; encore des modulations et le thème (B) reparaît (« Eve chante ») pour amener la conclusion dans le ton lumineux de *mi majeur.*

II. Prima Verba (en (sol bémol)

C'est le chant d'Eve extasiée devant la nature printanière... simple récit très modulant accompagné de battements d'accords en noires, parmi lesquels circule parfois une ligne mélodique plus ou moins mouvementée. Le ton de *sol bémol* comporte dès le début un *fa bémol* qui l'apparente à un 7[e] mode grégorien, bien que ce *fa bémol* soit souvent un fa naturel; le débit du récit est plus vif, inégal (selon la prosodie très soignée); beaucoup de modulations et de chromatismes. Un peu de calme au centre (« Quelle merveille ») — tout se ranime pour conclure dans la sérénité et avec le *fa bémol* fixé cette fois.

III. Roses ardentes

Encore des découvertes merveilleuses : trois strophes : la 1[re] pour les roses; la 2[e] pour la mer; la 3[e] (qui continue la 2[e]) pour le soleil : toutes sur le même accompagnement monorythmique en contretemps. La basse se meut un peu; la 1[re] *strophe* en *mi,* avec un *ré bécarre,* nous met dans ce 7[e] mode (majeur sans sensible) affectionné par Fauré; la 2[e] « O mer » module, bien que finissant sur la dom.; la 3[e] (« Et c'est en toi ») va vers les bémols pour regagner subitement l'accord parfait de *mi majeur* soulignant : « atteint son dieu »...) d'un éclairage triomphant.

IV. Comme Dieu rayonne

Deux *strophes* de rythme différent — en *ut mineur.*

1[re] *strophe :* Le motif (A) reparaît en valeurs plus brèves; après sa 3[e] imposition il s'allonge et devient une mélodie qui continue sous le récit; on module un peu pour terminer dans le ton.

2[e] *strophe :* accompagnée par le motif (B) et des arpèges brisés de doubles croches; le motif (B) devient phrase modulante, la strophe se termine en majeur avec des harpes — le chant est un récitatif adapté aux paroles.

V. L'Aube blanche.

Simple *lied* (aba) très intime. Accompagnement uniforme en doubles-croches précédée d'un silence :

a) en *ré bémol* phrase très fauréenne; un peu de déformation vers la fin qui conclut sur une dominante à la voix et un accord de tonique au piano.

b) « un rayon de lumière » modulant : récit aussi très fauréen. a') au ton (« S'éveille à la beauté »), très court, pour terminer tout à fait paisiblement.

VI. Eau vivante

Eve découvre le ruisseau. 2 strophes se déroulent sur un accompagnement contenant un dessin obstiné en doubles-croches qui imite le murmure de l'eau courante. 1[re] *strophe,* module un peu pour aboutir à un accord de *la bémol* et repart (« La biche et la colombe »), il continue ses pérégrinations tonales et modales pour s'achever en *ut* à la voix pendant que l'accompagnement persiste à moduler. La 2[e] *strophe* (« Et tu descends ») se tient encore dans les bémols; enfin elle regagne le ton pour finir. Remarquer que les dessins ascendants se sont agrandis en arpèges dans tous les sens et surmontés d'une phrase mélodique de plus en plus intense.

VII. Veilles-tu, ma senteur de soleil...

En *ré majeur,* accompagnement mono-rythmique en triolets de doubles-croches à 2 parties formant comme un bourdonnement (« abeilles blondes »...) Le début présage « L'Horizon chimérique »; 3 *strophes,* presque un lied : 1[re] dans le ton, 2[e] modulante, 3[e] au ton. 1[re] *strophe* « Veilles-tu... », module peu et aboutit à une dom. de la dom. (mi).

2[e] *strophe* : « Suis-je comme une grappe... », plus agitée surtout au chant où se succèdent des altérations enharmoniques, et à l'accompagnement avec des harmonies tendues toujours vers les bémols (dépression). On arrive à un *fa* bécarre (inquiet) qui paraît loin du ton.

3[e] *strophe.* Le premier accord est dans le ton et la ligne vocale est sans accident jusqu'à : « Ma voix, qu'il n'entend pas », ceci orné de l'arpège de *fa* (naturel) majeur, puis la phrase s'achève en *ré majeur* sur sa dominante, mais l'accompagnement oscille beaucoup et présent un grand nombre d'altérations et dissonances, il a du mal à revenir au ton soulignant ainsi l'interrogation finale anxieuse.

VIII. Dans un parfum de roses blanches

Dans ce lied (a b a'), par la tonalité, on voit revenir le motif (B) et se montrer un 3[e] motif (C) qui reparaîtra à la 10[e] mélodie. Le motif (B) forme le fond de l'accompagnement au rythme constant inégal : une croche, 2 doubles-croches.

a) 1[re] *strophe* : « Dans un parfum ». Le motif (B) commence le morceau et se répète en descendant chaque fois jusqu'à la fin. Il agira ainsi dans la 2[e] strophe. A la 3[e] mesure apparaît le thème (C) en haut, dont chaque élément commande le rythme obstiné. Le récit vocal est assez difficile, à cause des modulations, un *si bémol* apporte l'instabilité dès le début; b) *milieu* « L'ombre descend »,

(1) Voir E.M. n° 58, de mai 1959, p. 7/179.

le motif (C) va se développer et le motif (B) descendra puis cèdera la place à l'autre; beaucoup de modulations, tout s'assombrit, s'éclairant sur « le paradis bleu » pour s'assombrir à nouveau. a') 3e *strophe,* dominée par le motif (C), elle retrouve peu à peu le ton (elle commence à : « Un murmurle s'exhale »). Le thème (C) devient phrase, descend et s'achève en un battement et le tout aboutit à un accord de *sol.* Dans toute cette pièce, la tonalité n'est pas bien définie, elle demeure très vague, dans un chromatisme continu.

IX. Crépuscule

La 1re en date (1906) et peut-être la plus belle... Le thème (A) de la Création se redit (parfois un peu modifié) en valeurs longues, comme dans l'ancienne variation : *Chaconne ou Passacaille.* Sur *ce fond obstiné,* la voix et le reste de l'accompagnement forment des *contrepoints variés.* Ainsi, par l'introduction d'une forme inusitée dans la Mélodie dramatique, Fauré *innove,* tout en respectant la coupe du texte en strophes : 1re *strophe:* après une exposition du motif (A) en *ré mineur* et, sur sa redite, la voix s'élève très simplement, interroge, comme effacée devant le mystère du soir... 2e strophe: « J'écoute... » L'accompagnement s'anime avec des syncopes hésitantes, pendant que le dessin (A) se répète obstinément dans le haut. La sérénité paraît revenir sur les paroles : « Ile d'oubli »... et le motif (A) se tait un instant, pour reparaître avec force ramenant l'angoisse. 3e *strophe* : « Quel cri déchire la nuit... »: le thème (A) s'altère et redescend; les modulations troublent l'atmosphère inquiète, mais après : « ta voix qui me berce », c'est le motif (B) qui remplace l'autre (A). Le calme revient peu à peu avec le ton qui s'éclaire en majeur (après : « ta ceinture de fleurs »). Le chant s'achève sur une interrogation et le thème (A) s'énonce à la basse, sans ses dissonances et dans un accord parfait tout à fait rassurant.

X. O mort, poussière d'étoiles

En *ré bémol,* très impressionnant et d'une véritable grandeur. Le Chant est un *récit* très beau, soutenu d'abord par des accords au rythme régulier, calme, imposant. *Trois strophes:* 1re *strophe:* « O mort... » module à la 4e mesure, mais arrive à terminer au ton et, sur sa dernière mesure, un rappel du motif (C) va se développer dans la 2e strophe. 2e *strophe:* « C'est en toi... », une montée progressive souligne l'aspiration au néant, liée au souvenir du parfum des roses éphémères... L'accompagnement s'anime, le récit se précipite. 3e *strophe:* « Comme d'une amphore »... commence en *ré* (pour finir en *ré bémol*) avec le motif (B) audessous duquel s'installe un rythme saccadé. Le motif (B) commence chaque mesure et descend ainsi par tierces jusqu'à *ut.* Là, pendant que la voix gagne les notes graves, la tonalité de *ré bémol* est fixée, malgré quelques altérations dans les basses qui cessent peu à peu. L'accord parfait demeure vainqueur, sauf la broderie issue de (B) qui frotte jusqu'au bout un *ut* contre la tonique *ré bémol* laquelle terminera la mélodie dans une ambiance paisible...

CORRESPONDANCE

Il est fréquent que des numéros nous soient retournés parce que les destinataires ont omis de nous faire part de leur changement d'adresse ou d'état civil.

Avertissez-nous à temps, s'il vous plaît, et joignez à votre avis la dernière bande d'envoi et la somme de Fr. 50.

Etant donné le taux élevé des tarifs postaux, il nous est désormais impossible de répondre à toute lettre à laquelle ne sera pas jointe la somme de Fr. 25.

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE (1er Degré)

France II : mercredi à 14 h. - mardi et vendredi à 14 h. 15

Mois de Juin

MARDI 2 :

Chant : Tes petits sabots (chant populaire), suite de l'étude.

MERCREDI 3 :

Initiation musicale : 2e séance de préparation au jeu musical du 10 juin.

Chant : Anne de Bretagne (suite de l'étude).

VENDREDI 5 :

Chant (C.C.) : Révision des chants imposés au concours d'entrée dans les E.N.

MARDI 9 :

Chant : Tes petits sabots (fin de l'étude).

MERCREDI 10 :

Initiation musicale : Jeu portant sur la reconnaissance des 12 œuvres présentées au cours de l'année scolaire (1).

Chant : Anne de Bretagne (fin de l'étude).

VENDREDI 12 :

Chant (C.C.) : Révision des chants imposés au concours d'entrée dans les E.N.

MARDI 16 :

Chant : Séance de révision.

MERCREDI 17e:

Chant : Cette dernière séance de l'année scolaire sera consacrée, à partir de 14 heures, à la révision de tous les chants.

Les émissions de la Radio scolaire reprendront le 1er octobre.

---

(1) Farandole (Bizet) - La truite (Schubert) - Jeanne au bûcher (Honegger) - Les deux pigeons (Messager) - Rapsodie malgache (P. Loucheur) - Les Saisons (Haydn) - Etude op. 10 no 12 (Chopin) - 7e Symphonie (Beethoven) - Danse allemande (Mozart) - Symphonie sur un chant montagnard (V. d'Indy) - Symphonie écossaise (Mendelssohn) - L'oiseau de feu (Stravinsky).

ETUDE DE CHANTS SCOLAIRES

COURS ÉLÉMENTAIRE

par Suzanne MONTU

Professeur d'Education Musicale à la Ville de Paris
Responsable de la Musique à l'U.F.O.L.E.A.

LE PEUREUX (Poitou)

Extrait de l'*Anthologie du Chant Scolaire* (Heugel, éd.)

Série I - fasc. 1.



2

Tout en passant près d'un moulin (bis)
Toutes les meul's tournaient (bis)
Et dans leur chant joli disaient :
« Toc tic toc tac, toc tic toc tac ».
Et moi, je croyais qu'ell's disaient :
« Coup' li tout ras, coup'li tout ras ».
Et moi, je m'en cour'...

3

Tout en passant près d'un étang (bis)
Tous les canards chantaient. (bis)
Et dans leur chant joli disaient :
« Couéan, couéan, couéan, couéan ».
Et moi, je croyais qu'ils disaient :
« L'cou dans l'étang, l'cou dans l'étang ».
Et moi, je m'en cour'...

4

Tout en passant près d'un couvent (bis)
Toutes les nonn's chantaient. (bis)
Et dans leur chant joli disaient :
« Alleluia, Alleluia ».
Et moi, je croyais qu'ell's disaient :
« Ah le voilà, Ah le voilà ».
Et moi, je m'en cour'...

5

Tout en passant près d'un p'tit champ (bis)
Tous les oiseaux chantaient. (bis)
Et dans leur chant joli disaient :
« Tuit tuit, tuit tuit, tuit tuit, tuit tuit ».
Et moi, je croyais qu'ils disaient :
« Enfuis toi vit', Enfuis toi vit' ».
Et moi, je m'en cour'...

Voici encore une chanson populaire qui appartient au genre satirique. Spirituelle par son texte souligné d'une ligne mélodique remarquablement adaptée, amusante par ses onomatopées imitatives et bouffonnes sans exagération, elle se termine dans un entrain endiablé avec son refrain de plus en plus rapide, simulant la course de ce petit peureux haletant de frayeur et se sauvant à toutes jambes.

Source de joie, cette mélodie séduit les enfants de 8 à 10 ans qui la travaillent avec beaucoup d'enthousiasme.

ETUDE

I. Généralités.

Un mouvement très vif, imperturbable pendant le couplet, s'accélérant au refrain, une diction très précise et parfois syllabique, une grande légèreté, beaucoup de variété dans les onomatopées sont les facteurs principaux d'une bonne exécution.

Nous ajouterons qu'aucune altération de mouvement (sauf dans les dernières mesures) ne doit intervenir pendant le travail : ainsi l'interprétation souhaitable sera directement préparée.

2. Présentation.

Exécution par le maître en respectant une émission « non legato ». Aux mesures 11-12-15-16, mettre en valeur les onomatopées en accusant le caractère de chacune d'elles.

Le tableau évoqué dans ce chant est facile à brosser : un jeune garçon très peureux se promène seul et au hasard à travers la campagne. Les mille bruits environnants se transforment ridiculement à ses oreilles. Le gen-

til coucou ne semble-t-il pas crier « coupe-lui le coup »? Le paisible moulin ne murmure-t-il pas de lui couper la tête au ras du cou? Les débonnaires canards ne rêvent-ils pas de le voir la tête la première dans l'eau? les tranquilles nonnes révèlent sa présence tout à l'entour; seuls, les petits oiseaux se contentent de lui crier le danger et lui conseillent de fuir au plus vite, ce dont il s'acquittera au mieux dans le refrain !

Au cours de la présentation, il est nécessaire de mettre en valeur le paysage dans lequel évolue notre sympathique peureux : un petit bois, au bord de ce petit bois, un moulin qui tourne; un peu plus loin le reflet de l'eau l'attire, et, tendant l'oreille, il se dirige vers un vieux couvent d'où partent des chants, mais... en passant dans le champ voisin il s'enfuit une fois de plus ! !

3. Travail par phrase.

a) « Tout en passant par un p'tit bois » (mes. 1 et 2).

Le maître chante deux fois la phrase.

Les enfants répètent généralement assez correctement.

Veiller cependant à la répétition des cinq « do » rigoureusement à la même hauteur.

1) Le graphique n° 1 concrètisera aisément cette répétition.

Faire chanter les enfants en les guidant à la baguette sur ce graphique.

2) Lecture sur portée (n° 2 du tableau).

b) « Tout en passant par un p'tit bois » (mes. 3 et 4).

La difficulté se situe à la fin de la mesure 4 : « un p'tit bois ».

Les élèves, entraînés par le mouvement conjoint, auront tendance à ne pas respecter l'intervalle de tierce (si bémol-sol).

Ce sont toujours les deux procédés habituels qui aideront la justesse à s'établir :

1) geste descendant exagérément;

2) graphique (n° 3 du tableau) en guidant les enfants.

La présence constante du si bémol interdit d'avoir recours à la portée dans la plupart des phrases.

c) Enchaînement de « a » et « b ».

Le « la » (mesure 3) est assez délicat d'intonation.

Voici donc ce que nous conseillons pour le travail de cet enchaînement :

1) Mesures 1-2-3 en s'arrêtant sur le « la ». Tenir longtemps cette note et ne pas continuer.

2) Mesures 1-2-3-4 en observant un long point d'orgue sur ce « la » mais en continuant.

Dans les deux cas précités, il est indispensable de demander une émission très douce sur ce « la ». En effet si l'attaque de ce son est douteuse, la justesse se rétablira plus facilement, si, tout en chantant « piano », les enfants entendent l'intonation exacte qui leur est donnée par le maître ou le guide-chant.

3) Faire chanter ces quatre mesures comme elles sont écrites, sans arrêt mais en indiquant le « la » d'un geste descendant.

d) « Tous les coucous chantaient » (mesures 5 et 6).

Aucune difficulté d'intonation; seules, les deux doubles-croches risquent d'être égalisées. Pour palier à ce défaut :

1) Faire dire sans intonations les paroles en mesure.

2) Faire chanter en mesure les paroles sur une même note (sur « la » ou « do »).

3) Exécution en mesure avec la mélodie *a*) en marquant le rythme sur le bureau; *b*) sans marquer le rythme.

4) Répétition de la phrase (mesures 5-6-7-8).

e) Enchaînement de *a-b-d*.

f) « Et dans leur chant joli disaient ».

Répétition des mesures 1 et 2 (mélodie et rythme identiques).

g) « Coucou, coucou, coucou, coucou » (mesures 11 et 12).

Les grands intervalles constituent une difficulté indéniable.

1) Travail sur l'accord de Fa Majeur (n° 4 du tableau).

2) Travail sur le graphique (n° 5 du tableau).

Veiller à des attaques très brèves, quelque peu sèches et à la double-croche très précise.

h) Enchaînement de *f* et *g*.



Celui-ci a été préparé par l'exerice 1 du paragraphe précédent et par le graphique (n° 5 du tableau).

i) « Et moi, je croyais qu'ils disaient ».

Voir mesures 1 et 2.

j) « Coup' li le cou, coup' li le cou ».

Voir paragraphe *g*.

Ne pas hésiter à exagérer la prononciation coup' *li* le cou, pour en accentuer le côté comique.

k) Enchanement de *i* et *j*.

Enchaînement de *f-g-i-j*.

Enchaînement du début à la mesure 17.

l) « Et moi, je m'en cour' cour' cour' (mes. 18-19-20).

Aucune difficulté d'intonation. Seule, la double-croche initiale de la mesure 17 ne se reproduit pas à la mesure 19.

Après un début très brusque de la phrase, celle-ci se stabilise en des croches régulières. Cette simple remarque bien concrétisée suffira certainement à faire saisir cette légère différence de rythme. .

D'autre part, attirer l'attention des enfants sur le « coulé » (1er temps, mesure 18) en demandant une légère inflexion sur le « do ».

m) « Et à la ronde cour' cour' cour'

Et à la ronde courons toujours » (mesures 21 à 25).

Même remarque sur le plan rythmique qu'en *l*.

Par contre une difficulté surgit quant à l'intonation (dernière croche des mesures 21 à 23): le « sol » des mes. 17 et 19 est remplacé par un « la ».

Les élèves éprouveront une assez grande difficulté à chanter cette répétition du « la » rigoureusement exacte.

1) Arrêt et tenue « pp » de cette syllabe sans continuer à chanter les mesures suivantes.

2) Point d'orgue « pp » sur ce même « la » et sur le son correspondant (mesure 23) : en enchaînant ces quatre mesures.

3) Guider les élèves sur le graphique n° 6.

4) Exécution du fragment tel qu'il est écrit.

n) Enchaînement de *l* et m.

Enchaînement de *i-j-l-m*.

Respecter le point d'orgue (mesure 17) qui restera assez court et sans lourdeur.

o) Enchaînement de la mélodie entière.

p) Mise en place des nuances en suivant scrupuleusement les indications notées sur le texte musical.

4. Couplets.

Si le refrain est chanté toujours avec la même expression; celle-ci change, par contre, à chaque couplet avec le nouveau décor.

Couplet 2 :

Mesures 1-2-3-4-9-10-13-14 : Syllabique et précis.
Mesures 5-6-7-8 : Assez lié.
Mesures 11-12-15-16: Extrêmement détaché et sèchement.

Couplet 3 :

Mesures 1-2-3-4-9-10-13-14 : Assez lié sans lourdeur.
Mesures 5-6-7-8 : Bien legato.
Mesures 11-12-15-16 : un peu lourdaud.

Couplet 4 :

Mesures 1 à 10 et 13-14 : Doux et lié.
Mesures 11-12 et 15-16 : Assez éclatant.

Couplet 5 :

Mesures 1 à 10 et 13-14 : Avec grâce et gentillesse.
Mesures 11-12 et 15-6 : Très léger et très délicat.

5. Exécution.

Dans chaque couplet un petit groupe (qui peut être constitué par les mêmes 4 ou 5 élèves pendant les 5 couplets, ou, au contraire, par des élèves aux timbres de voix différents changeant à chaque intervention) chante les mesures 11-12-15-16.

Ce (ou ces) groupes n'intervien(nent) pas pendant le reste du couplet mais se joi(gnent) à toute la classe pour l'exécution du refrain.

6. Place dans une fête.

Ce chant très délicat ne demande ni à être mimé, ni à être exécuté en costume.

Une interprétation vivante et espiègle par des fillettes ou des garçons ou un groupe mixte d'un bon cours élémentaire le fera apprécier des auditeurs en une fête de printemps ou d'été.

Nota :

Ce chant existe harmonisé à 2 voix par Guy Delamorinière. Editeur Durand, 4, place de la Madeleine, Paris-8e.

Sous cette forme il convient à une chorale (de classe de fin d'études ou de 6e) déjà bien exercée.

FLUTES DOLMETSCH

Flûte à Bec à 8 trous (dont 2 sont doubles), est un véritable INSTRUMENT CLASSIQUE, qu'il ne faut pas confondre avec le pipeau en celluloïde à 6 trous, qui n'est qu'un jouet.

La Flûte scolaire DOLMETSCH est la copie exacte, mais manufacturée, des instruments de haut prix que ses ateliers font d'une façon toute artisanale, mais d'un prix élevé.

Les Flûtes scolaires plastique DOLMETSCH sont d'une justesse rigoureuse dans toutes les tonalités, grâce à une perce subtile de la conicité intérieure, au format très court. Tous les modèles venant du même moule sont identiquement semblables, ce que l'on ne peut exiger des modèles bois bon marché. NE TRAVAILLE PAS, même après des mois d'utilisation.

Possibilité d'une échelle chromatique complète, y compris les do dièse et ré dièse graves, grâce aux doubles trous destinés aux 3e et 4e doigts. L'étendue de l'instrument est de deux octaves plus une tierce mineure, chromatiquement juste du do/4 au mi b/5.

Disponibles aux :

EDITIONS ZURFLUH

73, Bd. Raspail - PARIS (6e)

C.C.P. 331 53 PARIS

Modèle Soprano .... 1.500 frs
Modèle Alto .... 3.700 frs

LA MUSIQUE AU BREVET ELEMENTAIRE ET A L'ECOLE NORMALE

Collection de 70 Chants à l'unisson

(chansons populaires, mélodies, etc.)

répartis en 14 fascicules de

5 chants chacun

Edit. : DURAND, 4, Pl. de la Madeleine

— PARIS (8e) —

RYTHMIQUE JAQUES-DALCROZE

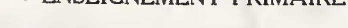
Education basée sur la Musique et sur le Rythme

Improvisation au piano - Solfège

Cours pour enfants et adultes

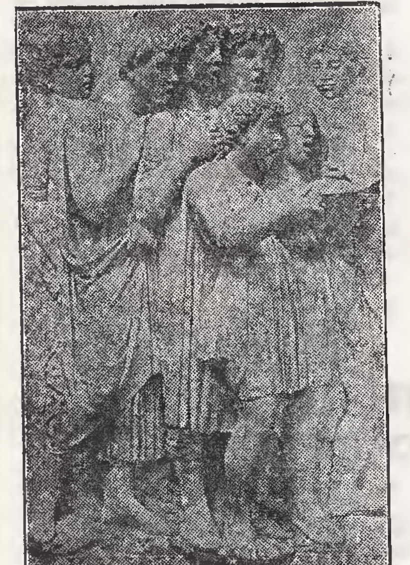
52, rue de Vaugirard - PARIS-VIe — DANton 96-87

ENSEIGNEMENT PRIMAIRE



MÉTHODE ACTIVE D'ENSEIGNEMENT MUSICAL DE

MAURICE CHEVAIS



ABECEDAIRE MUSICAL (**Nouvelle édition augmentée**). — Premier livre de l'élève. Etude élémentaire des signes. Préparation au solfège. Initiation au chant choral. Le solfège au certificat. 247 exercices variés, à une voix. 46 chants-application. 18 chants d'école. Un cahier illustré de nombreux dessins amusants, à la portée des jeunes enfants, grand format sur beau papier .... 250 F.

Vient de paraître :

ILLUSTRATION SONORE en 3 Disques de l'Abécédaire Musical. Les trois disques, durée prolongée haute fidélité, 33 tours, 17 cm, en une pochette .... 3.174 F.

SOLFEGE SCOLAIRE (2 600 000 vendus). — 745 morceaux variés, chants-application, canons, chants populaires et nationaux, chants d'école d'auteurs classiques et modernes à une et deux voix, orientant vers le chant choral. Nombreuses illustrations, portraits de musiciens : 2 volumes de 128 pages, sur beau papier, chaque .. 420 F.

EDUCATION MUSICALE DE L'ENFANCE, traité de Pédagogie musicale :

I. L'Enfant et la musique. L'observation des enfants : 1120 F.

— II. L'art d'enseigner. Les méthodes. Les programmes : 835 F. — III. La méthode active et directe. Partie pratique et pédagogique : 835 F. — IV. Les épreuves de pédagogie aux examens du Professorat : 760 F.

ALPHONSE LEDUC, éditeur, 175, rue Saint-Honoré - OPÉ. 12-80 - C.C.P. 11-98 - PARIS

Imprimé en France

N° de Commission Paritaire : 28.511

EDITIONS SALABERT

22, rue Chauchat — PARIS IXe

R. C. Seine n° 247.734 B — Chèque Postal N° 422-53

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de C. Martinès
Professeur de Chant

1er Tome : Des origines au XVIIe Siècle : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.
2e Tome : Du XVIIe siècle à Beethoven : Classe de 4e, 2e année E.P.S.
3e Tome : De Beethoven à nos jours : Classe de 3e, E.P.S. 3e année.

HEURE DU SOLFEGE, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.
2e Livre : Classe de 4e, E.P.S. 2e année.
a) classes de jeunes filles - *b)* classes de garçons.
3e Livre : Classe de 3e, E.P.S. 3e année.

POUR CHANTER, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.
2e Livre : Classes de 4e et 3e, E.P.S. 2e année.
3e Livre : Classes de 2e et 1re, E.P.S. 3e année.

FLORILEGE DE CHANTS POPULAIRES, de A. Ravizé et J. Barré
En Deux Livres : Cours Elémentaire et Cours Moyen

COMMENÇONS L'ANNEE, de B. Forest
Solfège pour la Classe de 8e et Cours Elémentaire

INITIATION AU SENS MUSICAL L'ECOLE PRIMAIRE
de E. RAPIN, Inspecteur primaire, et J. MORELLET, Instituteur

LE SOLFEGE A DEUX VOIX, de B. Forest
Premier et 2e Volumes

60 LEÇONS DE SOLFEGE POUR LE BACCALAUREAT, par B. Forest

EVIEUX-LAMBERET - Jouons aux Devinettes
(Petites dictées musicales pour les débutants)

C. EVIEUX et B. INCHAUSPE - La Petite Méthode des Faiseurs et Joueurs de Pipeaux de Bambou, Textes français et anglais.

50 CHŒURS A TROIS VOIX MIXTES de Claude Teillière
en 3 fascicules
Les 2 premiers parus, le troisième à paraître

DEUX VOIX, DES CHŒURS de Pierre Maillard-Verger

Chœurs

CENT CHORALS DE BACH, traduits par **J. Rollin** et **Rollo Myers**. Textes allemand, anglais et français. Première édition systématique sous forme chorale avec réduction des voix au clavier - En 27 fascicules - 16 fascicules déjà publiés, les autres à paraître

Chansonniers

M.-R. CLOUZOT. - La Clé des Chants. 100 chansons recueillies et harmonisées.
J. CHAILLEY. - Cinquante-huit Canons, réunis, recueillis ou adaptés.
GEOFFRAY et REGRETTIER. - Au Clair de la France. 21 chœurs originaux à 3 voix mixtes.
W. LEMIT. - La Ronde du Temps. 91 chants de circonstance.
— **Fais-nous chanter,** le Livre du Meneur de chant
— **Ensemble,** chansonnier pour les colonies de vacances.
— **Voix Unies.** 40 chansons populaires.
— **Voix Amies,** 40 chansons populaires.
— **Quittons les Cités.** 6 chants de marche à 2 voix.
— **La Fleur au Chapeau.** 140 morceaux pour Chant ou instruments divers, chansons populaires, chansons anciennes. — En 2 recueils.
P. ARMA. - Chantons le Passé. 20 chants du XVe au XVIIIe siècle.
R. DELFAU. - Jeune France. 40 chansons populaires.
— **Le Rossignolet du Bois.**
AUTEURS DIVERS. - Chants Choisis. 18 chants scolaires C.E.P. - B.E.
JANEQUIN. - 30 Chansons à 3 et 4 voix par M. CAUCHIE.
CAUCHIE. - 15 Chansons Françaises du XVIe siècle à 4 et 5 voix.
ADAM DE LA HALLE. - Rondeaux à 3 voix égales transcrits par J. CHAILLEY
J. ROLLIN. - Les Chansons du Perce-Neige. en 3 volumes, chœurs à 2, 3 et 4 voix mixtes
MARCEL GOURAUD, Chef de la Maîtrise de la Radio Française

CAHIERS DE POLYPHONIE VOCALE
(Entraînement au Chant choral)

Série A (Age moyen 12 ans)
1er cahier : CHANTS DE NOEL
2e cahier : CHANTS DE PRINTEMPS
3e cahier : CHANSONS DE ROUTE (à paraître)

J.-S. BACH. QUARANTE CHORALS présentés sous forme de Lectures musicales à 1, 2, 3 et 4 voix égales, par P. DUVAUCHELLE et G. FRIBOULET.

E. Jaques-DALCROZE. LE CŒUR QUI CHANTE ET L'AMOUR QUI DANSE. 10 chansons en chœur à 3 voix égales.

P. DUVAUCHELLE. ANTHOLOGIE CLASSIQUE, 40 mélodies et chœurs à 2 ou 3 voix égales des XVIIe, XVIIIe, XIXe siècles.
— MORCEAUX CHOISIS pour le CERTIFICAT D'ETUDES, chants populaires et classiques à 1 voix à l'usage des E. P. et Classes primaires et élémentaires des collèges de garçons et de filles.

H. EXPERT. ANTHOLOGIE CHORALE DES MAITRES MUSICIENS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE, concerts du XVIe, recueillis, transcrits en notation moderne et disposés à 2, 3 ou 4 voix égales, pour l'usage scolaire par Henry EXPERT.

A. GABEAUD. COURS DE DICTEES MUSICALES, en trois livres.
— LA COMPREHENSION DE LA MUSIQUE (Guide de l'amateur, de l'étudiant et du professeur).
— ELEMENTS DE THEORIE MUSICALE, ouvrage destiné aux élèves des Ecoles Primaires Supérieures, Lycées, Collèges, Ecoles Normales d'Instituteurs, Cours complémentaires et à tous les élèves Musiciens.

J. HEMMERLE. RECUEIL DE CHANSONS pour L'ECOLE et la FAMILLE, 134 chansons populaires à 1, 2 et 3 voix et quelques canons, précédés de notions élémentaires de solfège et d'une série d'exercices préparatoires au cours de chant.

R. LOUCHEUR. CHANSONS DE LA BULLE, sept poésies de Renée de BRIMONT. Recueil Piano et Chant. Recueil Chant seul.

LES BONNES NOTES, de **B. Forest**
Enseignement du premier degré

Catalogue de MUSIQUE CHORALE ancienne et moderne CHŒURS à 2 et 3 voix égales (CHANT SCOLAIRE)
— Envoi sur demande —

I. C. M. - 63, rue Ramey - Paris-18e. Dépôt légal 2e tr. 1959 Directeur-Gérant : A. MUSSON.